PAUL BRUNOLD

TRAITÉ
DES SIGNES ET AGRÉMENTS

EMPLOYÉS

PAR LES CLAVECINISTES FRANÇAIS

DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Préface de MAURICE EMMANUEL

Professeur d'Histoire au Conservatoire National de Musique et de Déclamation.

GEORGES DELRIEU & Cie, ÉDITEURS
45, Avenue de la Victoire — NICE.

TRAITÉ

DES SIGNES ET AGRÉMENTS

PAUL BRUNOLD

TRAITÉ

DES SIGNES ET AGRÉMENTS

EMPLOYÉS

PAR LES CLAVECINISTES FRANÇAIS

DES XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES

Préface de MAURICE EMMANUEL

Professeur d'Histoire au Conservatoire National de Musique et de Déclamation.

GEORGES DELRIEU & C[ie], ÉDITEURS
45, Avenue de la Victoire — NICE.

PRÉFACE

Les Agréments, dans la musique de clavecin, ont pour effet d'engraisser les sons grêles de cet instrument et d'ajouter à leur durée. Mais il est clair que là ne fut point, dans l'origine, leur but essentiel. A preuve : on les retrouve tels quels dans la musique d'orgue, et ils encombrent les partitions vocales françaises au XVIIe, et surtout au XVIIIe siècle. Ils correspondent donc à une manière, sinon à un style, et à des goûts répandus en France, parmi les musiciens, et que le public adoptait. Même les auditeurs trouvaient dans ces « fioritures », lorsque des artistes de premier plan les mettaient en valeur parfaite, une puissance expressive dont il nous est bien difficile aujourd'hui de ressentir l'effet.

D'autre part les Agréments n'ont guère survécu à la substitution, vite généralisée, du pianoforte *au clavecin : dès que le virtuose du clavier put, par la seule pression des doigts, obtenir des nuances croissantes ou dégradées, ces enjolivures décoratives furent reléguées, et leur bannissement resta définitif. Est-ce par imitation de ce qui se passait au « piano » que le style vocal lui-même se débarrassa des Agréments pratiqués avec tant de faveur depuis cent cinquante années?*

Ces questions demeurent assez troubles. Il est reconnu que les Français sont les principaux artisans d'une flore ornementale que les Allemands et les Italiens n'ont cultivée qu'après eux et, semble-t-il, d'après eux. En tout cas il y a dans notre art du XVIIe et du XVIIIe siècle un épanouissement prodigieux — excessif — de ces Agréments; et si l'on veut, sans avoir la prétention d'en retrouver l'esprit, restaurer d'assez près les vieilles musiques, souvent exquises, qui ont charmé nos pères, il faut ne pas négliger une enquête sur le mécanisme des ornements divers.

M. Paul Brunold s'y est livré, en la limitant aux œuvres de nos clavecinistes, de Chambonnières à Balbastre, et en adoptant la méthode commandée par la variété des habitudes et des procédés propres à chaque maître du clavecin.

Il n'y a pas, en effet, une *clef des Agréments, il en est vingt (voyez pages 52 et suiv.). Et s'il est logique de consacrer, par exemple, tout un chapitre au* tremblement *et à ses variétés, on peut constater avec l'auteur de ce Traité (chap. I) que les signes et les solutions varient. Une seule précision ressort de cet exposé complexe : c'est que le* trille *[terme substitué plus récemment aux mots* tremblement *et* cadence*] doit toujours s'exécuter en prenant le degré supérieur comme point de départ et d'appui. Cette règle constante, adoptée partout, dépasse les limites de l'empire des Agréments. Elle lui a survécu jusqu'à ce qu'Hummel,* après la mort de Beethoven, *proposât et fît accepter la manière autre, qui consiste à attaquer le trille par la note écrite, au lieu de lui conserver son vieux rôle* d'appogiature supérieure réitérée. *C'est donc à cette fonction ancienne qu'il faut le ramener, dans l'exécution de toutes les œuvres antérieures à 1828, en dépit des principes posés par Hummel à cette date, dans sa retentissante Méthode.*

Bien que le clavecin ne soit pas l'ancêtre du piano, — puisqu'il est un instrument à cordes pincées, incapable de nuances progressives, tandis que le piano, créé par Cristofori (Florence, 1711), divulgué par Silbermann (Dresde, vers 1740), est un instrument à cordes frappées, expressif sous la pression du doigt, — il s'est produit entre l'un et l'autre clavier des échanges analogues à ceux que le clavecin et le grand orgue avaient admis : le dispositif des touches étant le même, dans une épinette ou un clavecin, qu'aux manuels *de l'orgue, et les organistes étant aussi, fort souvent, des clavecinistes, les mêmes habitudes s'étaient installées à des instruments qui n'avaient, dans le domaine sonore, rien de commun. Les Agréments, en passant des cordes grêles du clavecin aux puissants tuyaux de l'orgue, s'étaient alourdis; mais, par une étrange confu-*

sion, ils avaient été trouvés ici, pour un temps, convenables. On ne constate pas sans surprise qu'un musicien tel que le grand Rémois de Grigny, entre autres, chez qui le sentiment harmonique et expressif est si beau, ait consenti à enrichir (?) ses pièces d'ornements que nous jugeons superflus.

Lorsque le piano se substitua au clavecin, grâce à la faveur que les perfectionnements de Broadwood et d'Erard méritèrent au nouveau venu, toute la musique écrite antérieurement par les Italiens et les Allemands changea, telle quelle, de clavier : elle ne comportait, en effet, que d'assez discrètes broderies ornementales. J.-S. Bach, disciple des Français, dans ses Suites Françaises, *n'adopte pas, même dans cet ouvrage, la profusion de nos Agréments. — Dans le* Clavecin bien tempéré *il s'en éloigne; l'admirable Domenico Scarlatti y demeura toujours étranger. Leurs œuvres pour le clavecin sont devenues partie intégrante du trésor des pianistes. Il n'est pas impossible que l'abus des ornements, dans les ouvrages français, ait été la cause principale de l'oubli dans lequel ils sont tombés. Transportés au piano, ils ont pris là une importance, une « grosseur », pourrait-on dire, qui les a vite discrédités et, avec eux, la musique qu'ils parsemaient. Même on a commis cette injustice de reléguer, en même temps que les musiques surchargées, celles qui ne l'étaient pas : témoin les chefs-d'œuvre de François Couperin le Grand et de Rameau. On avait admis les Agréments au grand orgue, ce qui était un contre-sens. On ne les toléra plus au piano où, cependant, il était plus facile d'en atténuer l'indiscrétion.*

Il est vrai que, à travers le temps, le goût avait changé en France. La mort des ornements « français » se produit aux voix en même temps qu'aux divers instruments à clavier.



On prend plaisir, aujourd'hui, à ressusciter nos vieilles musiques, moins par curiosité que par une compréhension plus large, plus équitable aussi, de notre art de France. On s'avise que le clavecin est, dans sa timidité, dans son chatoyant cliquetis, et grâce aux « registres » dont il dispose, un petit orchestre capable de décorer avec une riche variété les pièces de son répertoire. On construit des clavecins. On fait parler les vétustes et trop rares instruments qui survivent, et à ceux-ci on découvre des mérites que les admirables pianos modernes avaient mis en sommeil, — et qu'ils ne possèdent pas, il faut bien l'avouer.

Si l'on joue sur un clavecin la musique de clavecin, l'exécution des Ornements *ou* Agréments *s'impose, aussi approchée que possible des formules créées par nos artistes du temps de Louis XIII à celui de Louis XVI, et l'ouvrage de Paul Brunold, permettra de voir clair dans un grand nombre de cas. L'auteur a soin d'ailleurs de « livrer au bon goût de l'exécutant » le style qu'il faut appliquer à ces délicates et difficiles restitutions.*

Si c'est au piano, et surtout au piano de concert, que l'on interprète nos vieux maîtres, il est nécessaire d'atténuer dans les limites convenables l'importance de ces notes, surajoutées par eux aux lignes essentielles de la mélodie. Les cordes grattées du clavecin s'accommodaient, plus aisément que les robustes cordes percutées de nos Erard et de nos Pleyel, à des additions de ce genre : même elles y trouvaient, nous l'avons dit, des auxiliaires de leur intensité : les Agréments engraissaient le son et en accroissaient la durée. Émis au grand piano, ils se font encombrants s'ils ne sont pas surveillés; et comme, d'autre part, nos pianistes multiplient, à l'excès, les accents et les nuances, les pièces menues, spirituelles, souvent expressives, du répertoire claveciniste tendent à devenir des marqueteries surchargées. Il faut donc calibrer l'intensité des Ornements avec un souci scrupuleux de ne point briser le tracé du dessin.

Et il est indispensable de se souvenir, si l'on veut, au piano, rappeler d'aussi près que possible sinon le timbre, du moins la décoration sonore propre au clavecin, que tout crescendo, *tout* diminuendo *doivent être exclus; que seules des périodes* p *ou* mf *ou* f *sont alternativement possibles; que tout* sforzando *est une erreur; en un mot que des teintes plates et persistantes appliquées à des phrases ou à des membres de phrase, prévus et bien réglés, sont le seul revêtement applicable à la pensée primesautière, pleine de clarté joyeuse, exprimée sans ambages par les maîtres du clavecin français.*

MAURICE EMMANUEL.

TRAITÉ
DES SIGNES ET AGRÉMENTS

A HENRY EXPERT

Bibliothécaire au Conservatoire National de Musique et de Déclamation.

Souvenir affectueux.

AVERTISSEMENT

Après avoir, pendant plusieurs années, étudié et exécuté au clavecin les œuvres des maîtres français des XVIIe et XVIIIe siècles, j'ai pensé qu'il était nécessaire de mettre fin aux nombreuses controverses que suscite l'interprétation des agréments, en publiant ce traité; il établit, d'après les auteurs eux-mêmes, et par conséquent d'une manière certaine, les différents agréments employés et l'exécution qui leur convient.

On fait souvent de nos jours trop peu de cas de ces agréments, et pourtant ils ont une haute importance. Les maîtres du clavecin l'affirment. Écoutez ce qu'en dit François Couperin dans la préface de son *Troisième livre :*

« Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis donné pour marquer les agrémens qui con-
« viennent à mes pièces, dont j'ay donné à part une explication assés intelligible dans une Méthode par-
« ticulière connue sous le titre de *L'Art de toucher le clavecin*) d'entendre des personnes qui les ont aprises
« sans s'y assujétir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire
« d'y mettre tels agrémens qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je
« les ay marquées et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût
« vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminu-
« tion. »

Dans le présent ouvrage : 1° j'ai reproduit les quelques *tables* des auteurs qui en ont dressé; 2° avec le secours de ces tables, j'ai pu identifier les agréments des auteurs qui n'avaient pas de table spéciale.

Je citerai un exemple : Duphly utilise tous les agréments connus, un seul [X] semblait douteux; il pouvait être ou un *tremblement*, ou un *pincé*. Or, comme cet auteur emploie le signe du tremblement [~] et qu'on ne rencontre dans son livre aucun *pincé* de formes définies [)] j'ai conclu avec certitude que le signe cherché [X] est un *pincé*. Puis comme le *port de voix* est très souvent adjoint à ce signe, il n'y a aucun doute : c'est bien *un pincé*. La *Méthode* de Foucquet est d'accord avec moi sur ce point et confirme mes recherches (1).

Pour la définition des agréments j'ai eu recours aux principaux ouvrages suivants :

F. COUPERIN : *L'Art de toucher le Clavecin.* Paris 1717.
MONTÉCLAIR : *Principes de musique divisez en quatre parties.* Paris 1736.

Pour l'exécution des agréments j'ai consulté les tables des auteurs qui suivent :

CHAMBONNIÈRES : *1er Livre de pièces de Clavessin* (1670).
N. LE BÈGUE : *id.* (1675).

(1) Voir au Chapitre II § I, *Pincé*, la note sur DUFOUR qui explique un cas semblable.

D'ANGLEBERT :	*1er Livre de pièces de Clavessin* (1689).
Gaspard LE ROUX :	*Pièces de clavessin avec la maniere de les joüer* (1705).
J.-Ph. RAMEAU :	*1er Livre de pièces de Clavecin* (1706).
DIEUPART :	*Six suittes de Clavessin* (vers 1700-1710).
François COUPERIN :	*1er Livre de pièces de Clavecin* (1713).
FOUCQUET :	*Méthode pour apprendre la manière de se servir des agrémens utiles à la propreté des pièces de Clavessin, etc.*
J.-Ph. RAMEAU :	*Pièces de Clavessin avec une Méthode pour la Méchanique des doigts* (1724).
F. DANDRIEU :	*1er Livre de pièces de Clavecin* (1724).
J.-Ph. RAMEAU :	*Réimpression des Pièces de clavessin* (1724) *avec une table des agrémens* (1731).
D'AGINCOUR :	*1er Livre de pièces de Clavecin* (1733).
MONDONVILLE :	*Pièces de Clavecin avec Voix ou Violon* (1733).
Michel CORRETTE :	*Nouveau livre de Noëls pour le Clavecin ou l'Orgue.*
id.	*1er Livre de pièces de Clavecin* (1735).
N. P. ROYÉR :	*Pièces de Clavecin* (1746).

J'ai, pour l'exécution des agréments, pris des exemples dans les pièces des clavecinistes qui ont expliqué ces agréments dans leurs tables.

Je présenterai quelquefois, au cours de cet ouvrage, des exemples tirés des pièces d'orgue, pour la raison que presque tous les clavecinistes français de cette époque étaient aussi organistes et qu'ils employaient les mêmes agréments pour les deux instruments. Le Bègue, Dandrieu et Corrette reproduisent la table des agréments de leurs pièces de clavecin dans leurs œuvres pour orgue. Clérambault, Marchand emploient aussi les mêmes agréments.

On trouvera à la fin du volume quelques *tables des signes et agrémens* employés par les clavecinistes français des XVIIe et XVIIIe siècles. Les tables originales portent la mention *Table des Auteurs;* celles que j'ai dû établir sont les *tables reconstituées.*

Telle est la méthode que j'ai suivie dans la rédaction de cet ouvrage.

PAUL BRUNOLD.

OBSERVATIONS ESSENTIELLES

1º La durée de l'agrément est prise sur la durée de la note qu'il affecte.

2º « C'est la valeur des notes qui doit déterminer la durée des pincés, des ports de voix; et des trem-
« blements. On doit entendre par le mot de durée le plus ou moins de battemens ou de vibrations (1). »

3º Il faut observer le *point d'arrêt* après le *tremblement simple*, le *tremblement appuyé*, le *tremblement lié*, le *pincé* et le *port de voix et pincé*.

4º Je ne donne à chaque réalisation d'un agrément que le *schéma* ou, si l'on préfère, l'anatomie de cet agrément. La subtilité de l'exécution, la liberté du rythme, la valeur des notes, la fantaisie, tout cela je le livre au bon goût de l'interprète.

---

(1) François COUPERIN, *L'Art de toucher le clavecin.* — 1º *Livre de Pièces de Clavecin*, table des Signes et Agrémens.

TRAITÉ DES SIGNES ET AGRÉMENTS

EMPLOYÉS PAR LES CLAVECINISTES FRANÇAIS

par

PAUL BRUNOLD

CHAPITRE I

§ I. — *Tremblement ou Cadence.*



« De tous les agrémens qui se pratiquent dans le Chant (ou le Clavecin) le *Tremblement,* que les Ita-
« liens appellent *Trillo* et que les Français appellent par corruption *Cadence* (1), tient le premier rang en
« ce qu'il se rencontre plus souvent que les autres. Le *Tremblement* se forme avec le concours de deux
« sons ou degrez conjoints. »

« La Cadence (ou tremblement) se marque dans tous les pays étrangers et dans la musique impri-
« mée en France par un [t], apparemment que la négligence d'arrondir le *t* par en bas a formé la
« petite croix [+] dont les Français seuls se servent dans la musique manuscrite et dans la musique gra-
« vée pour désigner cet agrément (2). »

Mais le plus souvent, dans la littérature du clavecin, le *tremblement* est indiqué de cette manière [w][ww].

AVIS ESSENTIEL

« Sur quelque note qu'un Tremblement soit marqué (3), il faut toujours le commencer sur le ton ou
« le demi-ton au-dessus (4). » En deux mots : *sur le degré supérieur.*

« Les Tremblements d'une valeur un peu considérable renferment trois objets qui, dans l'exécution,
« ne paroissent qu'une même chose : 1° l'appuy qui se doit former sur la note au-dessus de l'essentielle;
« 2° les battements; 3° le point d'arrêt (5).

« Quoyque les Tremblements soient marqués égaux dans la table des agrémens de mon Premier Livre,
« ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent, mais cette gradation doit être
« imperceptible (6). »

Il faut aussi arrêter un tremblement un peu avant la note qui suit afin d'observer le point d'arrêt.

---

(1) « Il y a des maîtres qui prétendent avec raison qu'il faudroit appeler *Tremblement* ce qu'on appelle communément « *Cadence,* d'autant qu'il y a bien de la différence de l'un à l'autre. *La Cadence* est une fin ou conclusion de chant qui fait « dans la musique ce que le point fait dans le discours. Il y a des cadences sans tremblements, comme il y a des tremblements « sans cadences. Avant que d'arriver à une cadence on fait souvent un tremblement, c'est ce qui a fait prendre le change « et qui a fait donner au tremblement le nom de Cadence. » MONTÉCLAIR, *Principes de Musique divisez en quatre parties,* 1736.

(2) MONTÉCLAIR, *Principes de musique,* etc., 1736.

(3) Il faut entendre ceci : « *Sur quelque valeur de note qu'un tremblement soit marqué.* »

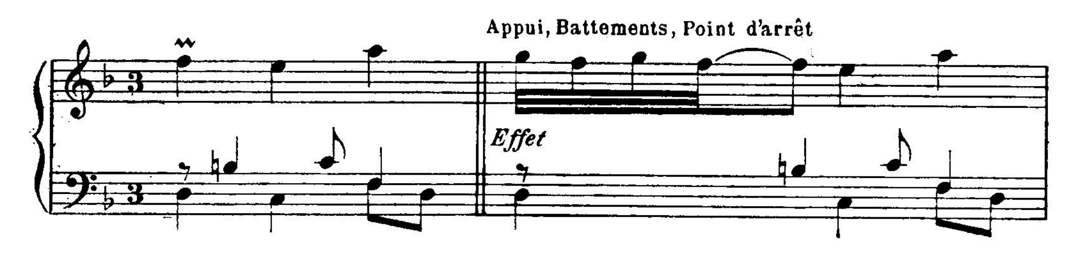
(4) François COUPERIN, *L'Art de toucher le clavecin.*

(5) *id. id.*

(6) *id. id.*

Exécution du Tremblement.

J.-Ph. Rameau : *les Tendres plaintes*



§ II. — *Tremblement appuyé.*



« On prépare ce tremblement en appuyant la voix sur le degré immédiatement *au-dessus* de la note « qui doit être tremblée. Cet appuy a plus ou moins de durée, selon que la note à laquelle le tremblement « est destiné a plus ou moins de valeur, ou suivant le degrez de vitesse du mouvement (1). »

En résumé le *tremblement appuyé* est un trille commençant par une *appogiature supérieure longue.*

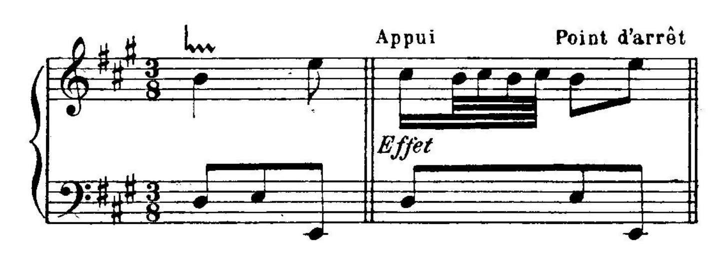
DIFFÉRENTS SIGNES EMPLOYÉS POUR INDIQUER LE TREMBLEMENT APPUYÉ

1º  dans les œuvres de Rameau, Dandrieu, d'Anglebert, Armand-Louis Couperin, Gaspard Le Roux.

2º  dans celles de Royer, Dufour, Daquin, Dornel, De Mars le cadet, du Phly, N. Siret, d'Agincour, Barrière.

Exécution du Tremblement appuyé.

Rameau : *Vénitienne.*



(1) MONTÉCLAIR, *Principes de musique.*

François Couperin emploie le signe 2°, mais ne le dénomme pas.

F. Couperin : *La Majestueuse.*



Par contre, il appelle *tremblement appuyé* le *tremblement lié,* lorsque la note liée à celle qui porte le tremblement est d'une valeur plus *longue* que cette dernière (1).

§ III. — *Tremblement Ouvert ou Double Cadence.*



Le *tremblement ouvert,* appelé aussi *double cadence,* s'exécute d'abord comme le tremblement ordinaire; on le termine par la note inférieure à celle qui porte le tremblement avec retour sur cette même note.

Cet agrément se résout sur la *note supérieure* à celle qui le porte.

DIFFÉRENTES MANIÈRES D'INDIQUER LE TREMBLEMENT OUVERT

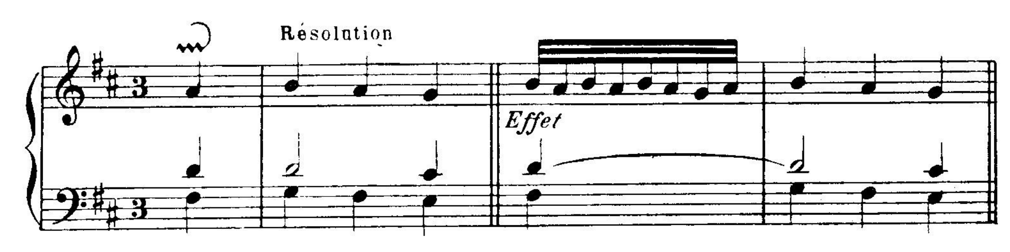
Il y a deux manières d'indiquer le *tremblement ouvert,* et qui entraînent une légère différence dans l'exécution.

1° Lorsque le *tremblement ouvert* est marqué par ce signe [signe] (2) ou simplement par un *tremblement ordinaire suivi de la terminaison en petites notes,* il faut que *les battements et la terminaison soient en valeurs égales, c'est-à-dire sans arrêt avant cette terminaison.*

Exemples.

***Avec le signe* [signe].**

Rameau : *Le Lardon.*



(1) Voir *Tables des Auteurs.* François Couperin, p. 55.

(2) Le *tremblement ouvert* indiqué par ce signe se rencontre dans les œuvres de Dandrieu, Rameau, Du Phly, Mondonville, Armand-Louis Couperin, Balbastre. Les autres clavecinistes le notent comme un tremblement ordinaire avec la terminaison indiquée en petites notes et en notes de valeur.

Terminaison en petites notes.

F. Couperin : *L'Enchanteresse.*



2° Lorsque le *tremblement ouvert* porte le signe du *tremblement ordinaire* suivi de la terminaison en *notes de valeur,* il faut observer le *point d'arrêt* avant cette terminaison.

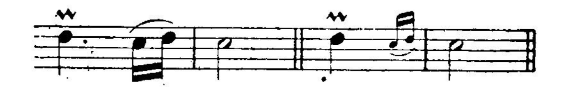
Exemple.

Terminaison en notes de valeur.

F. Couperin : *Les Matelotes provençales.*



§ IV. — *Tremblement Fermé.*



Ce tremblement n'a pas de signe particulier; il est marqué comme un *tremblement ordinaire* avec la terminaison indiquée, comme pour le tremblement ouvert en *petites notes* et en *notes de valeur.*

Le *tremblement fermé* diffère du tremblement ouvert en ce qu'il se résout sur la *note inférieure* à celle qui le porte.

Son exécution est la même que celle du tremblement ouvert, c'est-à-dire suivant la *manière dont est notée la terminaison.*

Exécution du Tremblement fermé.

Terminaison en petites notes.

F. Couperin : *L'Angélique.*



Terminaison en notes de valeur.

F. Couperin : *Les Barricades mistérieuses.*



§ V. — *Tremblement Lié.*



« La notte liée à celle qui porte une *cadence* ou un pincé sert de commencement à chacun de ces agré-
« ments (¹). »

Montéclair le définit ainsi « se bat sans l'appuyer (²) ».

Il en résulte que le *tremblement lié se bat sur la note même où il est placé,* c'est-à-dire qu'il n'a pas comme les autres tremblements de *préparation par la note supérieure.*

Le *tremblement lié* est indiqué de cette manière par presque tous les clavecinistes français.

(1) J.-Ph. Rameau. *Pièces de Clavessin avec une table pour les agrémens, réimpression en* 1731 *des Pièces de Clavessin avec une Méthode pour la Méchanique des doigts* (1724).
Voir aussi Chapitre II, § I, concernant le Pincé lié.

(2) Montéclair, *Principes de Musique*, etc.

Dandrieu l'indique par ce signe qui lui est particulier  mais qui ressemble beaucoup au précédent.

F. Couperin, sieur de Crouilly, l'indique aussi dans ses pièces d'orgue et par ce signe :

Exécution du Tremblement lié.

J.-Ph. Rameau : *Les Tendres Plaintes.*



Certains auteurs, tels que François Couperin et Michel Corrette, prolongent la note liée sur le tremblement, c'est-à-dire ne battent pas le tremblement lié sur la note même où il est placé, mais un peu *après* cette note.

Exemples.

François Couperin : 1er *Livre de Pièces de Clavecin* (1713).



M. Corrette : 1er *Livre de Pièces de Clavecin* (1735).

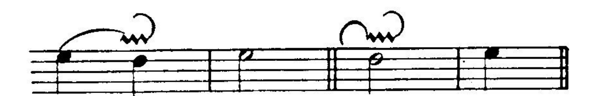


L'exécution chez ces auteurs serait donc la suivante; mais je ne vois aucun inconvénient à employer les deux exécutions du *tremblement lié* suivant le caractère du morceau, la différence entre elles étant insignifiante, bien que l'exécution 1° soit plus facile.

M. Corrette : *Les Idées heureuses.*



§ VI. — *Tremblement Ouvert lié.*



Tremblement Fermé lié.



On rencontre souvent le *tremblement ouvert lié* et le *tremblement fermé lié.*

L'exécution se fait 1° comme pour le *tremblement lié,* c'est-à-dire *sans préparation par la note supérieure;* 2° la terminaison se pratique suivant la manière dont elle est indiquée ou notée (1).

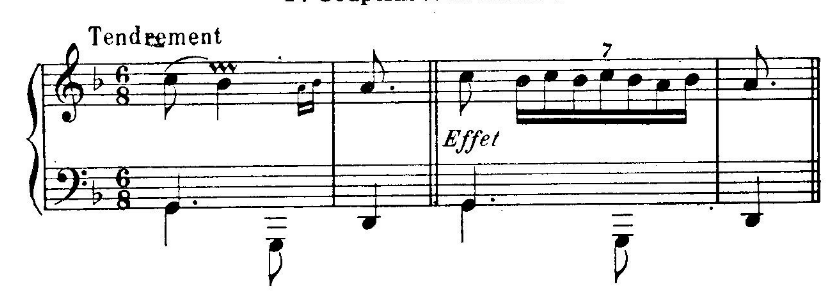
Exécution du Tremblement ouvert lié.

J.-Ph. Rameau : *Les Tourbillons.*



Exécution du Tremblement fermé lié.

F. Couperin : *Les Blondes.*



(1) Voir *Tremblement Ouvert* et *Tremblement Fermé.* Chapitre I, §§ III et IV.

§ VII. — *Cadences de d'Anglebert.*



Ces deux sortes d'agréments se rencontrent dans les œuvres de d'Anglebert sous le nom de *cadence.* Les voici, réalisées d'après la table des agréments du 1er *Livre de pièces de clavecin,* publié par d'Anglebert en 1689.

D'Anglebert : *Courante.*



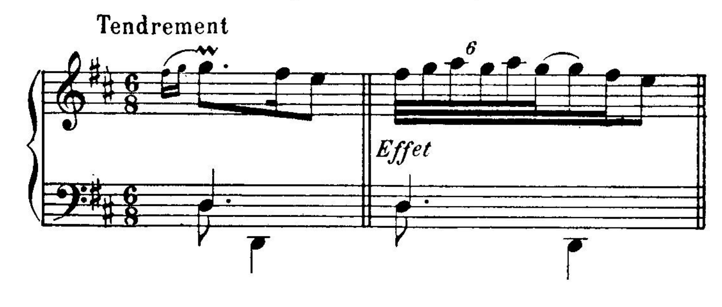
§ VIII. — *Cadence Portée.*



La *cadence portée* dont parle Daquin (1) se rencontre souvent chez d'autres clavecinistes, chez Rameau, par exemple, mais ils ne la dénomment pas.

Exécution de la Cadence portée.

Daquin : *La Favorite.*



(1) « La véritable propreté du Clavecin consiste, selon moy, dans le Tact, qui est très difficile à acquérir; les pièces tendres « sont remplies d'agrémens comme de Ports de Voix, de Cadences Portées, et d'Aspirations que l'on connaît parfaitement ». DAQUIN : 1er *Livre de pièces de Clavecin* (1735).

Rameau : *L'Entretien des Muses.*



On remarquera que cet agrément, bien que n'ayant pas le même signe que la 1re *cadence de d'Anglebert* ci-dessus décrite (§ VII), s'exécute absolument comme elle.

On peut aussi assimiler à la *cadence portée* la notation suivante :

Rameau : *Les Sybarites.*



Le cas se présente d'appliquer ici le texte cité de François Couperin : « Quoique les tremblements « soient marqués égaux etc... » (chapitre I, § I) en donnant aux petites notes une valeur plus longue que celle des battements.

Exemple.

Rameau : *L'Entretien des Muses.*



Les deux traductions sont également bonnes; le caractère du morceau et le goût de la personne qui exécute devront déterminer le choix de l'interprétation de la *cadence portée.*

CHAPITRE II

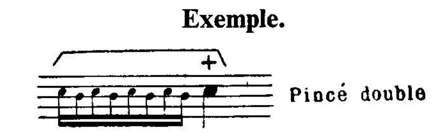
§ I. — *Pincé.*



Le *pincé* s'exécute en battant une ou deux fois la note placée *au-dessous* de celle qui le porte. Si l'on ne fait qu'un *seul battement,* c'est un *pincé simple ;* si l'on en fait davantage, c'est un *pincé double* (1).

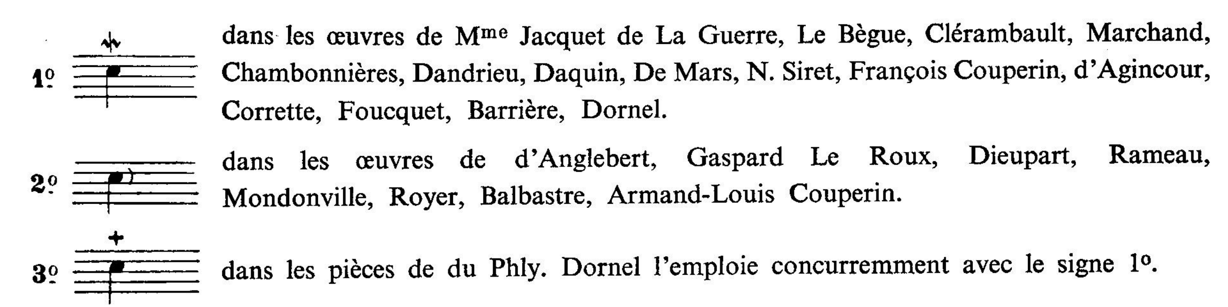
« Tout pincé doit être fixé sur la note où il est posé et pour me faire entendre je me sers du terme « *Point-d'Arêt* qui est marqué cy-dessous par une petite étoile. Ainsi, les batemens et la note où l'on « s'arrête doivent tous être compris dans la valeur de la note essentiele. »

Exemple.



« Le *pincé double* dans le toucher de l'orgue et du clavecin tient lieu du martèlement dans les instru-« mens à archet (2). »

DIFFÉRENTS SIGNES EMPLOYÉS POUR INDIQUER LE PINCÉ



1° dans les œuvres de Mme Jacquet de La Guerre, Le Bègue, Clérambault, Marchand, Chambonnières, Dandrieu, Daquin, De Mars, N. Siret, François Couperin, d'Agincour, Corrette, Foucquet, Barrière, Dornel.

2° dans les œuvres de d'Anglebert, Gaspard Le Roux, Dieupart, Rameau, Mondonville, Royer, Balbastre, Armand-Louis Couperin.

3° dans les pièces de du Phly. Dornel l'emploie concurremment avec le signe 1°.

4° Dufour emploie le signe 2°, mais il le place à gauche de la note C'est le seul auteur que nous ayons vu indiquer le pincé de cette manière (3).

---

(1) Voir : *Observations essentielles,* page 7; 2°

(2) François Couperin : *L'Art de toucher le Clavecin.* Cette citation m'autorise donc à parler aussi des clavecinistes organistes.

(3) Bien que la manière de Dufour d'indiquer le *pincé* ressemble au *port de voix* (voir le chapitre suivant), j'ai, en étudiant ses pièces, qui n'ont pas de table des agréments, acquis la certitude que ce signe est un *pincé.* En effet, les *ports de voix* sont marqués en petites notes et le plus souvent adjoints à ce signe. Donc la petite note est un *port de voix* et le signe un *pincé.* Voici un exemple qui le prouve :



Exécution du Pincé.

F. Couperin : *Les Moissonneurs.*



J'ai, au chapitre I, § V (Tremblement lié) cité un texte de Rameau, me réservant de le commenter ici au sujet du *pincé.*

Rameau écrit : « La notte liée à celle qui porte une cadence ou un pincé sert de commencement à « chacun de ces agrémens. »

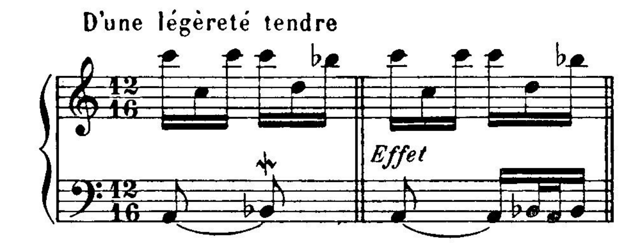
Mais je remarque que l'exécution de ces deux agréments est en contradiction avec le texte. En effet, la note liée ne sert aucunement de *commencement* à ces agréments, qui sont battus *sur la note même où ils sont placés.* Il n'y a qu'à comparer dans les tables de Rameau l'exécution du *pincé simple* et du *pincé lié,* absolument identiques (1).

Logiquement, d'après ce que dit Rameau, l'exécution du *tremblement lié* devrait être celle que donne Corrette (voir chapitre I, § V) et celle du *pincé lié* la suivante :



François Couperin ne mentionne pas le *pincé lié,* mais il l'emploie pourtant. Or l'exécution ci-dessous me semble impossible dans des pièces d'un mouvement vif.

F. Couperin : *La Florentine.*



Je crois donc que la note liée à un pincé indique simplement un *toucher lié* et nous nous en tiendrons au texte de Couperin : « Tout pincé doit être fixé sur la note où il est posé... »

Nous ferons remarquer que le terme *mordant* n'est jamais employé par les clavecinistes français pour désigner le pincé. Seul, le mot *pincement* se rencontre quelquefois.

---

(1) RAMEAU : Voir *Table des Agréments* 1er *Livre de pièces de Clavecin* (1706) et *Pièces de Clavecin avec une table des Agrémens* (1731), p. 58.

Dans le *Clavier-Büchlein* écrit pour son fils Friedmann, Bach reproduisant les agréments de François Couperin le Grand donne, en 1720, au *pincé* le nom de *mordant.*

Mais ce dernier terme, nous le répétons, est inconnu des maîtres français et ne doit pas être employé.

§ II. — *Tremblant et Pincé, ou Tremblement et Pincé.*



Le *pincé* peut être combiné *avec le tremblement;* on le rencontre fréquemment dans les pièces de d'Anglebert indiqué par le signe ci-dessus.

Exécution du Tremblement et Pincé.

D'Anglebert : *Chacone en Rondeau.*



On remarquera que cet agrément est semblable au *tremblement ouvert* (ch. I, § III), mais sans résolution dans cet exemple.

§ III. — *Port de Voix.*



« Lorsque le chant *monte* par degrés conjoints d'une note faible A à une note forte B, pour se reposer « sur la dernière de ces notes, on pratique le *Port de voix,* surtout quand l'intervalle n'est que d'un ton

« ou d'un demi-ton. Le Port de Voix se marque par une petite note postiche qui lui sert de préparation.



« On le marque aussi par ce signe (1) : . »

« Le *Port-de-voix* est composé de deux notes de valeur et d'une petite note perdüe. Les notes de valeur « *des Ports-de-voix* sont marquées par de petites croix dans les exemples cy-après :



« Il faut que la petite note perdue d'un *Port de voix* ou d'un *Coulé* (2) frape avec l'harmonie, c'est-à-« dire dans le temps qu'on devrait toucher la note de valeur qui la suit (3). »

DIFFÉRENTS SIGNES EMPLOYÉS POUR INDIQUER LE PORT DE VOIX

1º dans les œuvres de Le Bègue, De Mars, Marchand, Siret, Clérambault, François Couperin, Royer, Dufour, Daquin, Dandrieu, d'Agincour, Foucquet, du Phly.

2º  dans les œuvres de d'Anglebert, Gaspard Le Roux, Dieupart, Rameau, Mondonville, Balbastre, Armand-Louis Couperin.

3º  dans les œuvres de Chambonnières et Elisabeth Jacquet de La Guerre.

Exécution du Port de voix.

F. Couperin : *Gavotte.*



---

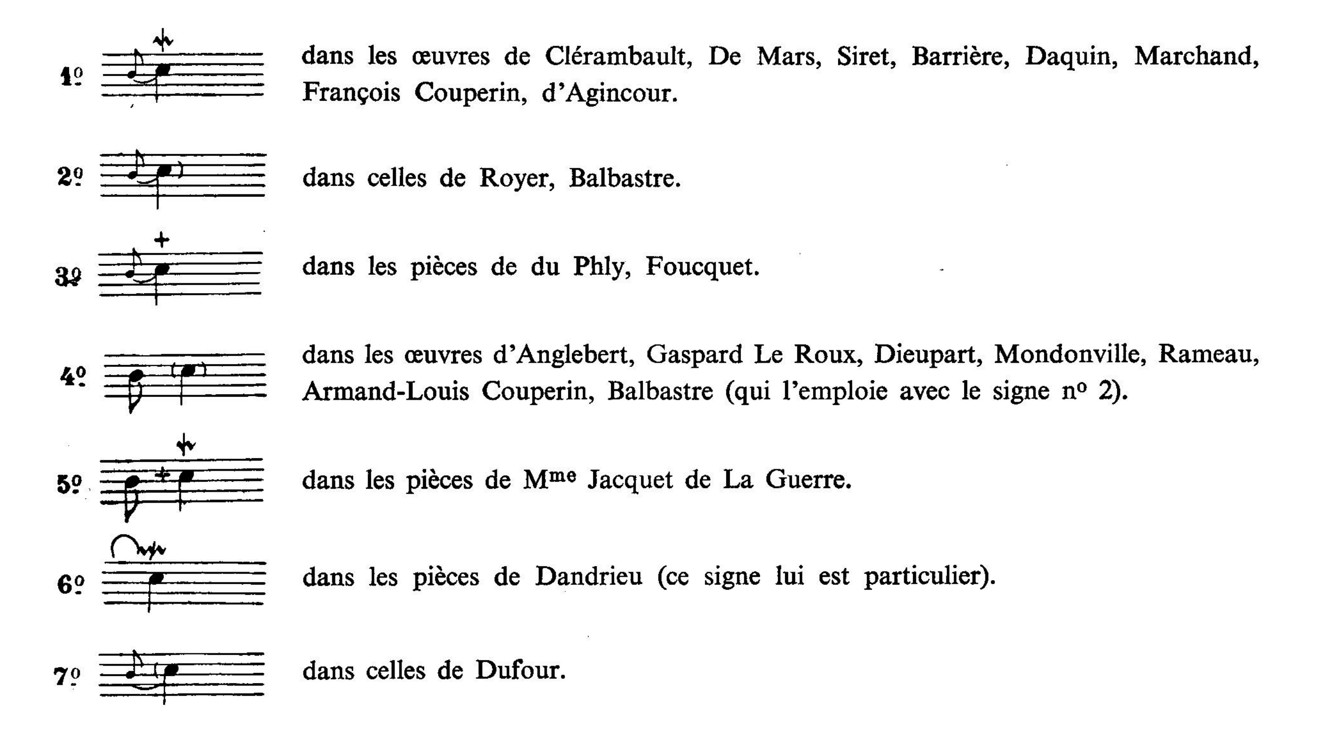
(1) MONTÉCLAIR : *Principes de Musique*, etc.
(2) Voir l'article *Coulé*, chapitre II, § V.
(3) François COUPERIN : L'*Art de toucher le Clavecin.*

§ IV. — *Port de Voix et Pincé.*



Le *port de voix* est souvent suivi du *pincé.*

DIFFÉRENTS SIGNES EMPLOYÉS POUR INDIQUER LE PORT DE VOIX ET PINCÉ



1º dans les œuvres de Clérambault, De Mars, Siret, Barrière, Daquin, Marchand, François Couperin, d'Agincour.

2º dans celles de Royer, Balbastre.

3º dans les pièces de du Phly, Foucquet.

4º dans les œuvres d'Anglebert, Gaspard Le Roux, Dieupart, Mondonville, Rameau, Armand-Louis Couperin, Balbastre (qui l'emploie avec le signe nº 2).

5º dans les pièces de Mme Jacquet de La Guerre.

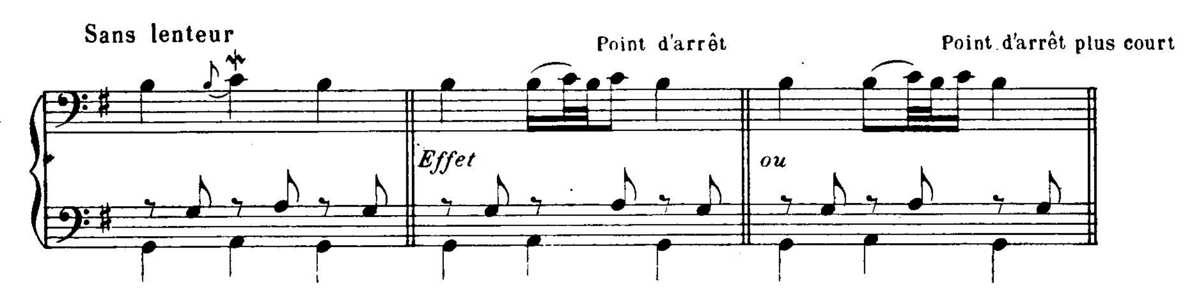
6º dans les pièces de Dandrieu (ce signe lui est particulier).

7º dans celles de Dufour.

On remarquera que l'on trouve réunies les *quatre* formes du *pincé* et les *trois* formes du *port de voix* combinées entre elles et selon la manière des différents auteurs.

Exécution du Port de voix et Pincé.

F. Couperin : *Les Amusemens.*



Autre exemple avec *port de voix* et *pincé double* aux deux mains :

Rameau : *Les Tendres Plaintes.*



Dans la préface de son livre de *Pièces de clavecin*, publié en 1735, Daquin explique comment il désire que soit fait un port de voix et un pincé : « Mais je dois faire observer que pour bien faire un port de « voix il est indispensable, quand la petite notte est liée, de toucher la notte de la basse un peu devant « la petite notte du dessus et d'appuyer la petite note du dessus un peu plus fort avant que de faire le « pincé; en voicy l'exemple :



Cette exécution sera réservée aux pièces de Daquin seulement. Pour les autres clavecinistes, on se conformera à la définition de François Couperin : « Il faut que la petite note perdüe d'un *Port de Voix* « ou d'un *Coulé* frape avec l'harmonie. »

On pourra naturellement, suivant la valeur de la note et l'habileté de l'exécutant, faire le *pincé double.*

§ V. — *Coulé.*



« Le *Coulé* est un agrément qui adoucit le chant et le rend onctueux par la liaison des sons. Il se « pratique en différentes occasions, particulièrement lorsque le chant *descend par tierce.* Il y a des maîtres « qui le désignent par une petite note qui se lie à la note forte (1). »

Le *coulé* est le *renversement du port de Voix.*

---

(1) Montéclair, *Principes de Musique*, etc.

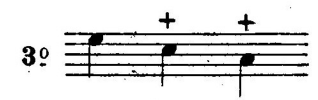
DIFFÉRENTS SIGNES EMPLOYÉS POUR INDIQUER LE COULÉ

1º 

par une petite note qui se lie à la note essentielle et, comme pour le *port de voix*, en prend moitié de la valeur. On trouve cette manière d'indiquer le *coulé* dans les pièces de Marchand, De Mars, Siret, Mme Jacquet de La Guerre, Dufour, Daquin, François Couperin, Dornel, d'Agincour, Foucquet, Armand-Louis Couperin.

2º 

Ce signe ressemble également au *port de voix nº 2*, mais il est facile de l'en distinguer en considérant si la note qui *précède le signe est bien située au-dessus*. Cette manière d'indiquer le *coulé* se rencontre dans les œuvres de d'Anglebert, Rameau, Gaspard Le Roux, Dieupart, etc.

3º 

dans les pièces d'orgue de Jacques Boyvin et de François Couperin sieur de Crouilly (voir le § VI, *la Croix*).

Exécution du Coulé.

Coulés indiqués en petites notes.

F. Couperin : *Les Agrémens.*



Coulé indiqué sans petite note.

Rameau : *Les Niais de Sologne.*



Dans la table des agrémens de son *Premier Livre de pièces d'orgue,* Jacques Boyvin (1) appelle le coulé *port de voix.* Il se conforme à d'Anglebert (2) et à Gaspard Le Roux qui appellent aussi le coulé *chute ou port de voix en descendant.* Mais l'exécution qu'il donne diffère un peu, par la valeur de la note supé-

(1) Jacques Boyvin : *Premier Livre d'Orgue* (1689).
(2) Les pièces de Clavecin de d'Anglebert sont de 1689 également.

rieure, des autres traductions établies par d'Anglebert, Gaspard Le Roux, Rameau, etc. Ces derniers auteurs donnent une valeur *égale* au port de voix (ou coulé), et à la note qui le suit, alors que Boyvin indique une valeur plus courte pour le port de voix.

« Le port de voix se marque ainsi [+]. Il faut faire un petit coup sur la notte d'où l'on vient qui « est ordinairement en descendant. Il faut que cette notte soit étouffée, c'est-à-dire ne guère tenir dessus, « mais il faut qu'elle frappe directement contre la basse (1). »

Exemple.



Il m'a semblé intéressant de signaler cette diversité d'interprétation, mais nous maintiendrons néanmoins l'exécution que nous donnons plus haut pour le *port de voix* et le *coulé*. Elle est celle qui fut pratiquée par tous les clavecinistes.

§ VI. — *La Croix.*



Dans la lecture des manuscrits du XVIIIe siècle une difficulté se présente, due à ce que la codification des signes ornementaux employés par les clavecinistes n'était ni générale, ni absolue.

Montéclair proteste contre cette anarchie en ces termes :

« ... il en est presque de tous les agrémens auxquels on donne différentes figures et différents noms, « d'où il s'ensuit que les maîtres mêmes ne s'entendent pas les uns les autres et que tel écolier qui a appris « d'un maître n'entend pas le langage et ne connoit pas la manière de noter d'un autre.

« La musique étant la même pour les voix comme pour les instrumens, on devroit se servir des mêmes

(1) Jacques Boyvin : *Premier Livre d'Orgue* (1689).

« noms et convenir unanimement des figures les plus propres à représenter les agrémens du chant (1). »

Parmi ces signes ambigus, la petite croix des manuscrits est de ceux qui soulèvent le plus de controverse.

Heureusement toutefois un texte de Montéclair déjà cité permet, dans des cas très nombreux, de déterminer la signification de ce signe.

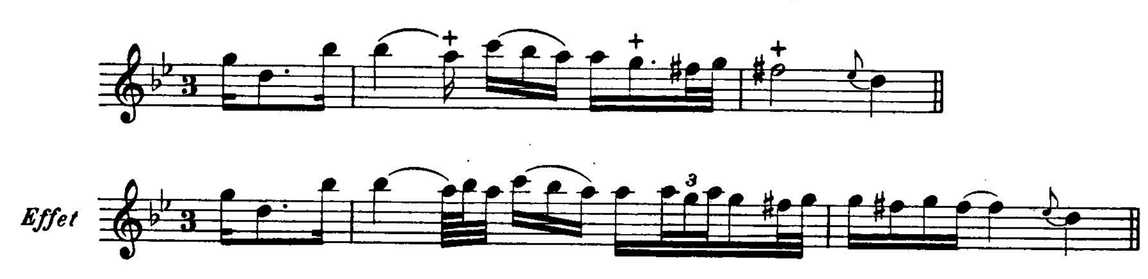
« La Cadence (ou tremblement) se marque dans tous les pays étrangers et dans la musique imprimée « en France par un [*t*], apparemment que la négligence d'arrondir le *t* par en bas a formé la petite croix « [+] dont les Français seuls se servent dans la musique manuscrite et dans la musique gravée pour « désigner cet agrément (2). »

Nous savons donc par un témoin authentique que la petite croix, souvent, est signe du *tremblement*.

LA CROIX REPRÉSENTANT LE TREMBLEMENT

Exemple.

Rameau : *La Dauphine* (pièce manuscrite).

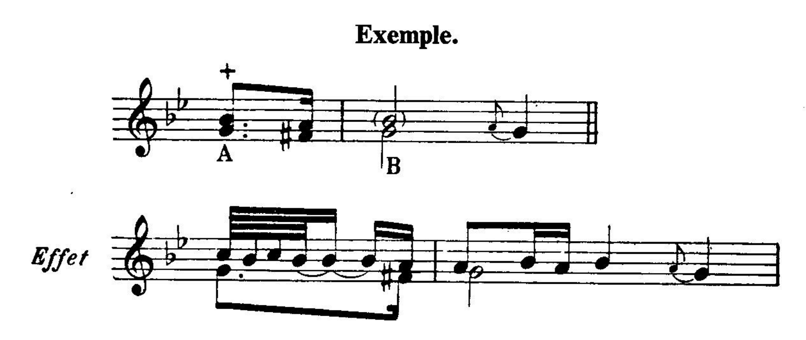


Il faut observer cependant que quelques lignes plus loin, sur des valeurs analogues, Rameau place le signe normal {ʌʌʌ} du tremblement. Pourquoi ces deux graphies ?



Nous verrons plus loin que la petite croix représente parfois le *pincé*. Serait-ce le cas dans les mesures initiales de la *Dauphine?* Non, puisque nous trouvons le *pincé* et le *port de voix* B dans la phrase suivante, en opposition avec le *tremblement* A :

Exemple.



(1) Montéclair, *Principes de Musique*, etc.
(2) Voir : Chapitre I, § I Tremblement ou Cadence.

Il semble donc y avoir, dans les signes employés par Rameau, sinon une contradiction, du moins, une disparate, dont l'explication positive ne peut être fournie. Mais pratiquement les petites croix de la *Dauphine* sont des *tremblements* et ne peuvent être quoi que ce soit d'autre.

Des exemples de tremblements représentés par la *croix* vont être fournis au lecteur.

MUSIQUE INSTRUMENTALE MANUSCRITE

Mouret : *L'Horoscope accomply* (divertissement).



C'est bien ici un *tremblement* placé à la fin d'une phrase. Aucune autre espèce d'agrément n'est employée par l'auteur.

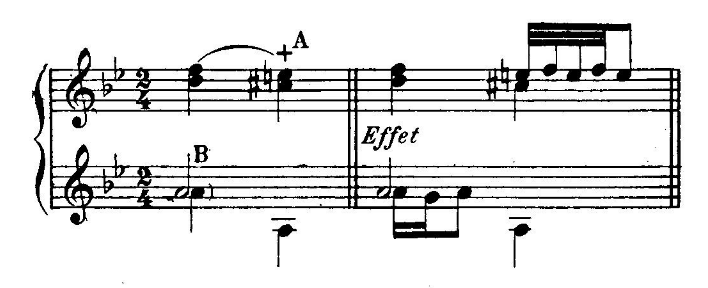
MUSIQUE DE CLAVECIN GRAVÉE

Balbastre : *La Courteille* (air).



Dans cet exemple nous trouvons un *tremblement* A et un *pincé* B.

Balbastre : *La Berville* (Gavotte).



A. *Tremblement lié.*
B. *Pincé.*

Balbastre : *La Berryer ou la Lamoignon.*



La croix est ici un *tremblement ouvert.*

Balbastre : *La Ségur* (Gavotte).



La croix avec la petite note signifie le *tremblement appuyé.*

Dans tous ces exemples la [+] indique le *tremblement.* Il n'y a qu'à comparer entre eux les autres agréments qui s'y trouvent pour en avoir la certitude absolue.

LA CROIX REPRÉSENTANT LE PINCÉ

Mais la croix peut être aussi un *pincé.*

Exemples.

Foucquet : *Méthode pour apprendre à se servir des agrémens.*



Du Phly : *La De Villeroy.*



Dans cet exemple nous trouvons un *pincé* A, un *tremblement* B, un *port de voix et pincé* C. Donc la [+] est un *pincé.*

Daquin, qui note le *pincé* par le signe [⁂] dans ses pièces de clavecin, le marque par une [+] dans ses *Noëls* pour l'orgue (1).

Daquin : 1er *Noël.*



A. *Tremblements.*
B. *Pincé.*
C. *Port de voix et pincé.*

LA CROIX REPRÉSENTANT LE PORT DE VOIX

Voici un cas où la croix est un *port de voix.*

Élisabeth Jacquet de La Guerre : *Sarabande.*

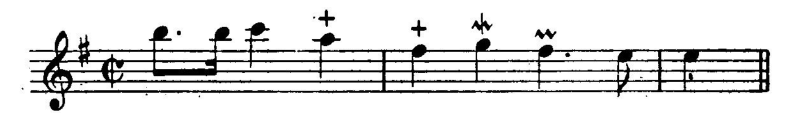


Il n'y a pas à en douter un instant : la [+] devant le *pincé* est un *port de voix* (2).

LA CROIX REPRÉSENTANT LE COULÉ

Dans les *pièces d'orgue* de François Couperin sieur de Crouilly (1690), on rencontre aussi la [+].

Messe à l'usage des Couvents, 5e *couplet : Kyrie.*



Il ne peut être question ici ni de *pincé,* ni de *tremblement,* puisque nous les trouvons représentés par les signes connus [⁂] et [ʌʌʌ]. Les traduire en *pincés,* comme cela a été fait, est impossible : cette suite de pincés serait grotesque. Donc la croix est un *coulé* et la traduction est celle-ci :



(1) Daquin, *Nouveau Livre de Noëls pour l'Orgue et le Clavecin dont la plupart peuvent s'exécuter sur les Violons, Flûtes, Hautbois,* etc. Œuvre II.

(2) C'est d'ailleurs le signe courant de Chambonnières et de Mlle de La Guerre pour signifier le *port de voix* (voir chapitre II, § III).

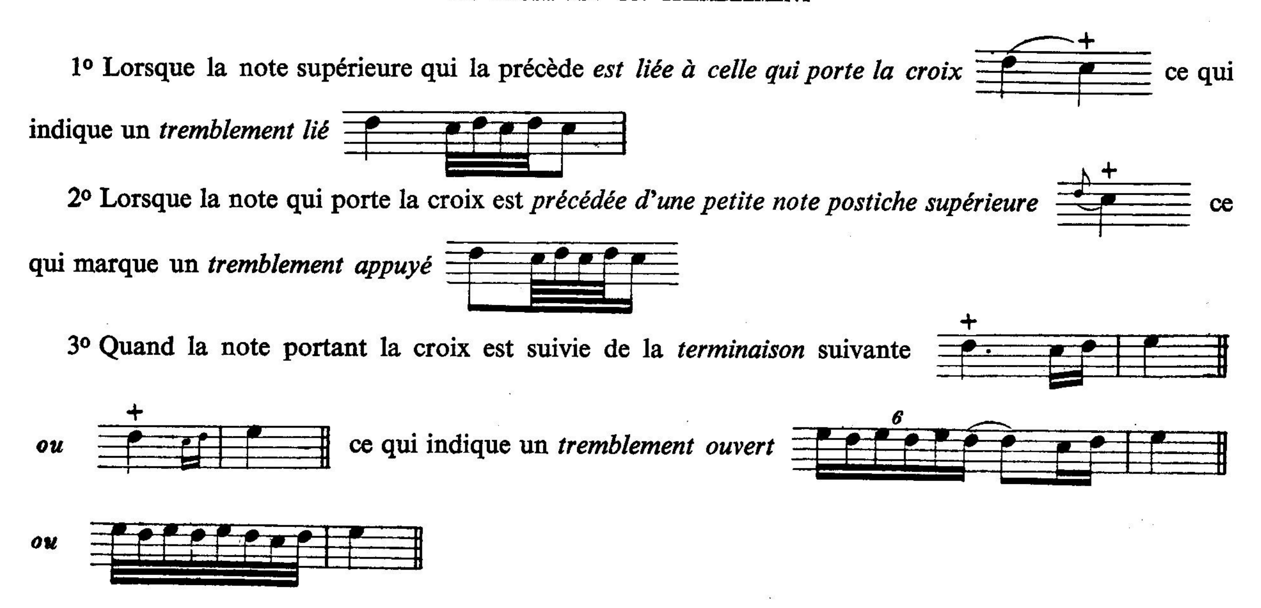
Il ne peut y avoir aucun doute puisque nous avons vu au § v, *Coulé*, que Jacques Boyvin emploie la [+] pour désigner cet agrément dans la *Table des agrémens de son Premier Livre de pièces d'orgue* (1689).

A part l'exemple de Foucquet, extrait de la table même de l'auteur, tous les autres ont été pris dans les œuvres n'ayant aucune table ou tablature.

C'est en comparant entre eux les agréments d'une même pièce que j'ai pu établir d'une manière certaine, j'ose l'affirmer, la signification de la petite croix [1].

MOYEN DE DÉTERMINER LA SIGNIFICATION DE LA CROIX DANS UNE ŒUVRE

LA CROIX EST UN TREMBLEMENT



1° Lorsque la note supérieure qui la précède *est liée à celle qui porte la croix* ce qui indique un *tremblement lié*

2° Lorsque la note qui porte la croix est *précédée d'une petite note postiche supérieure* ce qui marque un *tremblement appuyé*

3° Quand la note portant la croix est suivie de la *terminaison* suivante

ou ce qui indique un *tremblement ouvert*

ou

4° Lorsque dans le morceau où la croix est employée, on rencontre par ailleurs d'autres signes connus tels que le *pincé*

LA CROIX EST UN PINCÉ

1° Lorsque la note portant la croix est *précédée d'une petite note postiche inférieure* ce qui indique un *port de voix et un pincé*

2° Lorsque dans le morceau où la croix est employée, on rencontre par ailleurs le signe connu du *tremblement* *et qu'elle n'est pas placée sur une succession de tierces descendantes.*

---

(1) Voir Avertissement, page 5 et Note 3 sur Dufour, page 18.

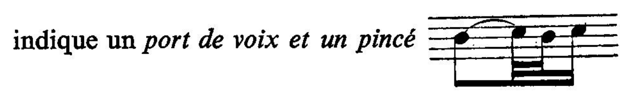
LA CROIX EST UN PORT DE VOIX

1° Lorsque la croix étant placée *devant la note,* celle qui la *précède est le degré inférieur* (1) :



2° Lorsqu'elle est placée *devant une note* portant un *pincé de forme connue* ce qui

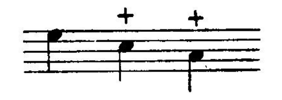
indique un *port de voix et un pincé*



Nous avons dit (chapitre I, II, § IV) que le *port de voix est souvent suivi du pincé.* On remarquera la corrélation qui existe entre ce deuxième exemple et le premier qui est donné précédemment pour indiquer le *pincé.*

LA CROIX EST UN COULÉ

Lorsqu'elle est placée sur une succession de *tierces descendantes :*



Effet et qu'on trouve dans le courant du morceau les agréments connus :

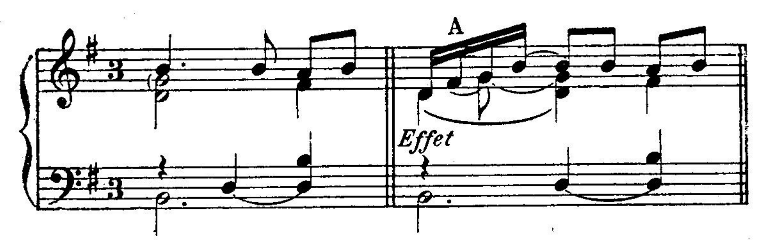
tremblement et *pincé*

§ VII. — *Ch(e)ute — Chute.*

D'Anglebert appelle le *port de voix : cheute,* et le *coulé : cheute en descendant.* Il combine la *cheute* de différentes manières dont nous allons donner des exemples.

1° Ch(e)ute sur une note :

D'Anglebert : *Chacone en Rondeau.*

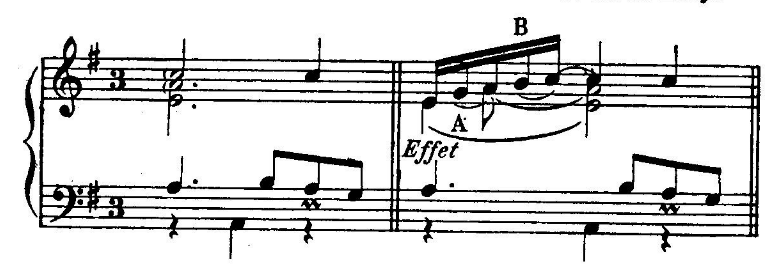


On remarquera que cette cheute est un harpègement compliqué d'un *port de voix* (A), et semblable, comme exécution, à *l'arpège figuré.* Voir chapitre VI, § IV.

(1) Signes de Chambonnières et de Mlle de La Guerre (voir chapitre II, § III).

2° Ch(e)ute sur deux notes :

D'Anglebert : *Ritournelle des Fêtes de Roland de M. de Lully.*



Dans cet exemple, il y a deux *ports de voix* (A et B).

3° Double ch(e)ute à une tierce :

D'Anglebert : *De la pièce précédente.*



4° Double ch(e)ute à une note seule.

D'Anglebert : *Ouverture de Proserpine de M. de Lully.*



Ces différentes manières d'exécuter la *chute* ne se rencontrent guère que dans les pièces de d'Anglebert.

CHAPITRE III

§ I. — *Doublé.*

Le *doublé,* que certains auteurs appellent *redoublé,* s'exécute comme le *gruppetto.* On devra avoir soin de le commencer, comme l'indiquent presque tous les clavecinistes, par la note *au-dessus* de celle qui porte le signe.

Le *doublé* est indiqué par ce signe [∾] ou [≀].

On devra tenir compte de la place occupée par le *doublé,* car il peut être situé *sur la note, après* ou *avant.*

Exécution du Doublé.

1° Doublé sur la note.

F. Couperin : *La Commère.*



2° Doublé après la note.

F. Couperin : *La Pastorelle.*



3° Doublé devant la note.

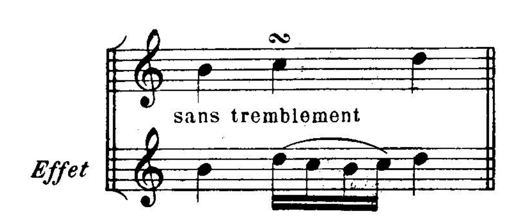
Foucquet : *Méthode pour apprendre la manière de se servir des agrémens.*



D'Anglebert exécute le *doublé* de deux manières :

1° Lorsque le *doublé est seul,* c'est-à-dire s'il n'est pas *précédé ou suivi d'un autre agrément,* comme un tremblement par exemple, il exécute le *doublé,* qu'il appelle *double cadence,* comme nous l'indiquons plus haut, c'est-à-dire en le commençant par la *note supérieure.*

Exemple.



2° Au contraire, si le *doublé* est *suivi d'un agrément,* il le commence sur la *note même* où est placé le doublé.

Exemple.



Ces exemples sont pris dans la *Table des agrémens* du 1er *Livre de pièces de clavecin* de d'Anglebert (1689). Nous avons respecté les valeurs de notes inégales et la note en plus du deuxième exemple.

Chambonnières, dans la table des agrémens de son 1er *Livre de pièces de clavessin* (1670), appelle le *doublé, double cadence,* et l'exécute en le commençant sur la *note même* où est placé le doublé. Dieupart procède de même.

Exemple.



Ces exceptions sont rares, et comme elles sont bien indiquées par les auteurs, il ne peut y avoir de confusion. Mais, d'une manière générale, on peut dire que le *doublé* commence toujours par la *note supérieure* dans les œuvres des clavecinistes français du XVIIIe siècle.

§ II. — *Tremblement et Doublé.*

Cet agrément que l'on rencontre fréquemment pourrait, malgré son signe différent, être pris pour un tremblement ouvert.

L'exécution de cet agrément nous est donné dans la *Méthode* de Foucquet :



François Couperin, dans la table des agréments de son Premier Livre de pièces, n'en donne pas d'exemple; il se borne au *tremblement ouvert.* Mais dans ses œuvres il emploie les signes de ces deux agréments : *tremblement ouvert* et *tremblement et doublé.* Nous pensons donc qu'il faut exécuter cet agrément comme l'indique Foucquet, et que la différence qu'il présente avec le tremblement ouvert consiste en un *léger arrêt après le tremblement;* le doublé se fait ensuite.

Exécution du Tremblement et Doublé.

F. Couperin : *La Milordine.*



On devra aussi examiner si le *tremblement et doublé* est *lié,* et régler l'exécution en conséquence.

Exécution du Tremblement et Doublé lié.

F. Couperin : *Les Moissonneurs.*



Toutefois, si le mouvement de la pièce est rapide, il est certain qu'il sera difficile d'observer le point d'arrêt avant le doublé sans altérer la mesure. Dans ce cas seulement et pour la netteté de l'exécution, on pourra se dispenser de cet arrêt et assimiler le *tremblement et doublé* au *tremblement ouvert.*

§ III. — *Pincé et Doublé.*

Nous trouvons cet agrément dans la *Méthode de* Foucquet avec cet exemple. Nous respectons les valeurs bien qu'elles ne soient pas exactes.



CHAPITRE IV

§ I. — *Aspiration* *Suspension.*

L'*aspiration* équivaut à une note détachée. Rameau appelle ce signe *son coupé ;* d'Anglebert, *détaché.*

La *suspension* est l'entrée, légèrement retardée, d'une note.

Voici ce que dit François Couperin :

« Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par conséquent ne pouvant être enflés « ny diminués, il a paru presqu'insoutenable jusqu'à présent qu'on pût donner de l'âme à cet instrument. « Cependant, par les recherches dont j'ay appuyé le peu de naturel que le Ciel m'a donné, je vais tâcher « de faire comprendre par quelles raisons j'ay sçu acquérir le bonheur de toucher les personnes de goût « qui m'ont fait l'honneur de m'entendre et de former des élèves qui peut-estre me surpassent.

« L'impression sensible que je propose doit son effet à la cessation et à la suspension des sons, faites « à propos, et selon les caractères qu'exigent les chants des préludes et des pièces. Ces deux agrémens, « par leur opposition, laissent l'oreille indéterminée en sorte que, dans les occasions où les instrumens à « archet enflent leurs sons, la suspension de ceux du clavecin semble (par un effet contraire) retracer à « l'oreille la chose souhaitée.

« J'ay déjà expliqué par des valeurs de notes, et par des silences, l'Aspiration et la Suspension dans « la table des agrémens qui est à la fin de mon premier Livre, mais j'espère que l'idée que j'en viens de « donner (quoyque succinte) ne sera pas inutile aux personnes susceptibles de sentiment.

« Ces deux noms (d'Aspiration et de Suspension) auront sans doute paru nouveaux; mais au moins « si quelqu'un se vante d'avoir pratiqué l'un et l'autre, je ne crois pas qu'on me sçache mauvais gré, « en général, d'avoir rompu la glace en appropriant à ces deux sortes d'agrémens, des noms qui conviennent « à leurs effets. D'ailleurs j'ay jugé qu'il étoit mieux de s'entendre les uns les autres dans un art aussi « estimé et aussi pratiqué qu'est celuy de toucher le clavecin.

« Quand à l'effet sensible de l'Aspiration il faut détacher la note sur laquelle elle est posée, moins « vivement dans les choses tendres, et lentes, que dans celles qui sont légères et rapides.

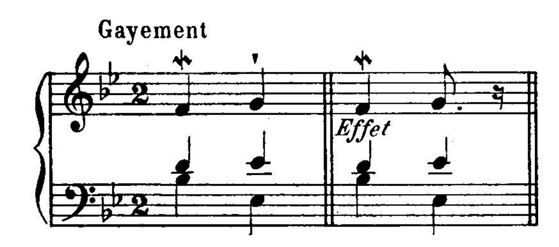
« A l'égard de la suspension elle n'est guère usitée que dans les morceaux tendres et lents. Le silence « qui précède la note sur laquelle elle est marquée doit être réglé par le goût de la personne qui exécute (1). »

---

(1) François Couperin : *L'Art de toucher le Clavecin.*

Exécution de l'Aspiration.

F. Couperin : *Les Moissonneurs.*



Exécution de la Suspension.



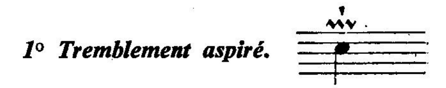
N. P. Royer : *La Remouleuse.*



§ II. — *Aspiration et Suspension joints à d'autres agréments.*

Le *tremblement*, le *pincé* et le *doublé* peuvent être combinés avec l'*aspiration* et la *suspension.* Nous allons en donner différents exemples :

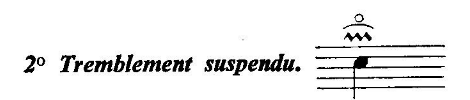
1° Tremblement aspiré.



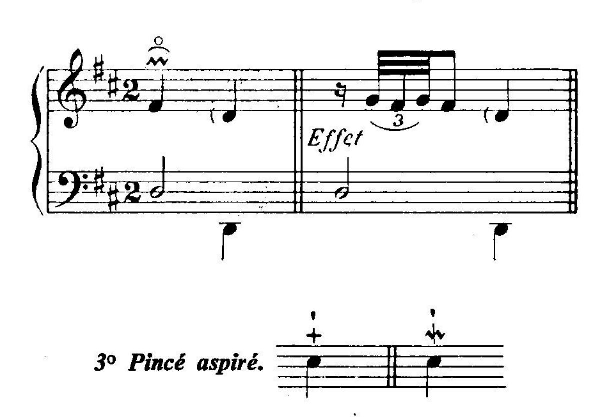
F. Couperin : *Les Laurentines.*



2° *Tremblement suspendu.*



J.-Ph. Rameau : *Les Soupirs.*



3° *Pincé aspiré.*

Foucquet : *Méthode pour apprendre la manière de se servir des agrémens.*



4° *Pincé suspendu.*

Foucquet : *Méthode pour apprendre la manière de se servir des agrémens.*



5° *Doublé aspiré.*

très peu usité.



6° Doublé suspendu. 

F. Couperin : *Les Silvains.*



CHAPITRE V

§ I. — *Tierce Coulée.*



La *tierce coulée* ou *coulé sur tierce* s'exécute en faisant entendre la *note intermédiaire* de cette tierce et en arpège.

On pratique la *tierce coulée* en *montant* et en *descendant.*

DIFFÉRENTS SIGNES EMPLOYÉS POUR INDIQUER LA TIERCE COULÉE

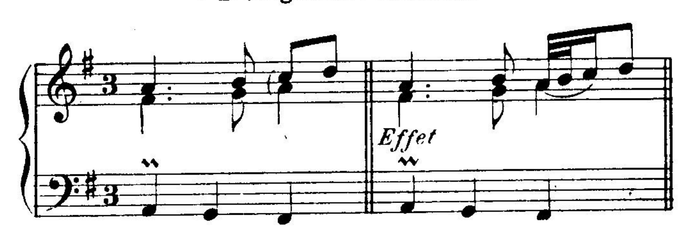
La *tierce coulée* est indiquée par une *barre montante* ou *descendante* qui traverse la tierce. D'Anglebert et Gaspard Le Roux emploient une *parenthèse* qui lie la tierce à *droite en montant* et *à gauche en descendant.*

Exécution de la Tierce Coulée en montant.

N. Le Bègue : *Sarabande.*



D'Anglebert : *Courante.*



Exécution de la Tierce Coulée en descendant.

F. Couperin : *L'Unique.*



D'Anglebert : *Ouverture de Proserpine de M. de Lully.*



On peut aussi assimiler les petites notes de l'exemple suivant à la tierce coulée :

F. Couperin : *La Villars.*



Un agrément peut être adjoint à la *tierce coulée :*

F. Couperin : *La Garnier.*

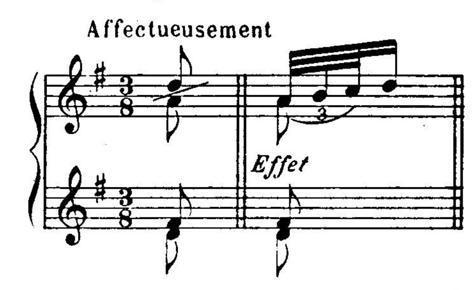


§ II. — *Quarte Coulée.*

Nous trouvons un exemple de *quarte coulée* dans une pièce de François Couperin. La manière de pratiquer cette quarte est analogue à l'exécution de la tierce coulée : les degrés intérieurs de la quarte sont intercalés entre les degrés extrêmes de l'intervalle.

Exécution de la Quarte Coulée.

F. Couperin : *La Fine Madelon.*



Dans la même pièce, à la 18e mesure de la seconde reprise, Couperin indique une *sixte coulée.* Le cas est rare. L'interprétation semblerait à première vue celle de l'*arpège figuré* (Chap. VI, § IV). D'autre part, Couperin réalise l'arpège figuré dans le courant du morceau. Il paraît évident, dans ce cas, que l'interprétation de la sixte coulée est la même que celle de la quarte coulée.

§ III. — *Coulé sur deux notes de suite.*

D'Anglebert fait suivre l'explication du *coulé sur tierce* ou *tierce coulée* de trois exemples de *coulé sur deux notes de suite.* Nous ferons remarquer que cette manière d'indiquer le coulé sur *deux notes de suite* à *intervalles variés* ne se rencontre que très rarement.

Exemples.

D'Anglebert : 1er *Livre de Pièces de Clavecin. Marques des Agrémens etc.*



CHAPITRE VI

§ I. — *Harpègements.*

Les *arpèges* se pratiquent dans deux sens : 1° *en montant,* 2° *en descendant.* On combine aussi ces deux sortes de mouvements.

1° Arpège en montant.

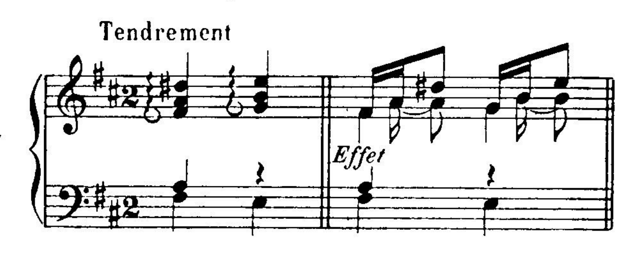
Les signes les plus employés sont la barre *ascendante* et le signe suivant

Exécution de l'Arpège en montant.

Rameau : *Musette en Rondeau.*



F. Couperin : *Gavotte.* 8e ordre.



2° Arpège en descendant.

On emploie aussi la barre, mais *descendante* et le signe suivant qui est le renversement du précédent :

Exécution de l'Arpège descendant.

Rameau : *Gavotte.*



F. Couperin : *Les Silvains.*



Nous ferons remarquer que Chambonnières n'a qu'un seul signe pour indiquer l'arpège ascendant ou descendant. C'est la place que ce signe occupe soit *au-dessus*, soit *au-dessous* de l'accord qui indique le sens que doit avoir cet arpège.

Chambonnières : *Table des Agrémens.* 1er *Livre de Pièces de Clavessin* (1670).



§ II. — *Arpèges aux deux mains.*

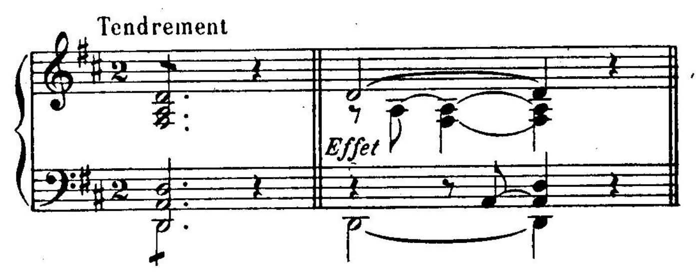
Ces formes d'arpèges se rencontrent surtout dans la fin des pièces.

1° Arpège descendant aux deux mains.
Rameau : *Les Tourbillons.*



On remarquera que la *note supérieure* de *chaque accord* est frappée d'abord aux deux mains.

2° Arpège descendant et montant.
Rameau : *Les Soupirs.*



Dans cet exemple, c'est la note la *plus élevée de la main droite* (arpège descendant) et la *note la plus basse de la main gauche* (arpège montant) qui doivent être frappées ensemble.

§ III. — *Arpège avec agrément.*

Les agréments : *pincé, port de voix,* peuvent faire partie d'un arpège; nous allons en donner quelques exemples.

1° Arpège descendant avec Pincé.

Rameau : *Courante.*



2° Arpège descendant avec Port de Voix.

Rameau : *Allemande.*



3° Arpège avec Port de Voix et Pincé.

Rameau : *Les Soupirs.*



§ IV. — *Arpège figuré.*

Cet arpège est indiqué dans la table des agréments de Rameau. On remarquera que l'exécution de l'*arpège figuré* est semblable à la *cheute sur une note* employée par d'Anglebert (1).

Exécution de l'Arpège figuré.

Rameau : *Allemande.*

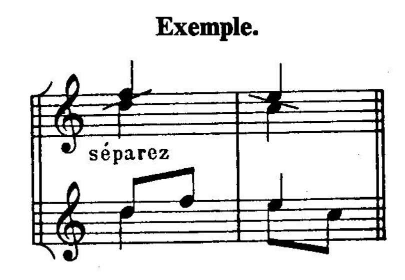


(1) Voir l'article *Ch(e)ute*, Chapitre II, § VI, VII, 1er exemple.

§ V. — *Séparez.*

Je crois utile en terminant ce chapitre d'indiquer une autre figure d'arpège qui ressemble à la *tierce coulée* et que Gaspard Le Roux dans la table des agrémens de son Premier Livre de pièces de clavecin appelle *séparez.* C'est une tierce arpégée.

Exemple.



Gaspard Le Roux indique la *tierce coulée* par une parenthèse , donc dans *ses œuvres seulement* la barre indiquera le *séparez.* Pour tous les autres clavecinistes elle marquera toujours la *tierce coulée.*

§ VI. — *Arpeggio.*

Ce mot signifie que les sons d'un accord ne doivent pas être frappés simultanément, *mais l'un après l'autre en arpèges brisés.* Lorsque l'*arpeggio* est appliqué à une ronde ou une blanche, on arpège généralement deux fois en mouvement *ascendant* et *descendant.*

Exécution de l'Arpeggio.

Corrette : *Prélude.*

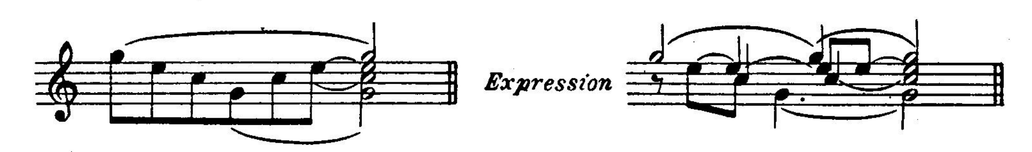


CHAPITRE VII

§ I. — *Liaison ou notes liées.*

La liaison dans la musique de clavecin a une très grande importance; elle n'indique pas toujours un jeu lié, mais souvent elle marque qu'il faut garder certaines notes d'un accord.

« Une liaison qui embrasse plusieurs nottes marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison « à l'autre à mesure qu'on les touche (1). »



Exemple choisi dans une pièce de Rameau.

Rameau : 2e *Gigue en rondeau.*



Exemple choisi dans une pièce de Marchand.

L. Marchand : *Courante.*



« Une liaison qui embrasse deux nottes différentes comme  marque « qu'il ne faut lever le doigt de dessus la première qu'après avoir touché la seconde (2). »

Nous en donnons l'exécution qui est aussi celle du *port de voix* et du *coulé*, indiquée par Rameau dans sa *table des agrémens.*

Citons, pour terminer, une exécution *absolument opposée* à la dernière ci-dessus exposée et définie en

(1) J.-Ph. Rameau : *Table des Agrémens.*
(2) *id.* *id.*

termes identiques par François Couperin, dans la *table des agrémens de son premier Livre,* et par Foucquet dans la *Méthode pour apprendre à se servir des agrémens :*

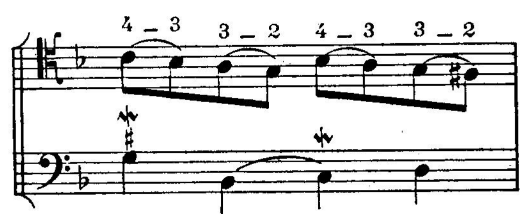
Exemple.



Coulés dont les points marquent que la seconde notte de chaque tems doit être plus appuyée.

La traduction en est donnée par François Couperin dans l'*Art de toucher le clavecin (endroits de mon premier Livre de pièces de clavecin difficiles à doigter) :*

« Dans la 2e partie des « *Silvains,* page 9, à la 4e me- « sure de la 1re portée :

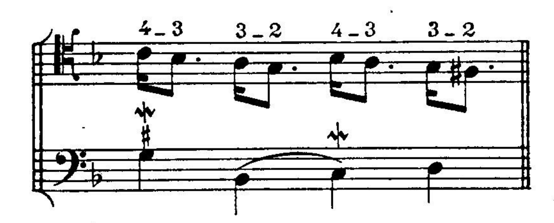


« Comme la 2e et la 4e de ces quatre notes-coulées sont celles qui supposent la vraye harmonie contre « la basse, il est nécessaire qu'elles soient touchées des mêmes doigts que si le chant étoit simple et sans « nottes d'intervales. »

« Exemple cy-après :  (1)

Serait-ce ici le cas d'appliquer le texte de François Couperin ? « Il y a selon moy dans notre façon « d'écrire la musique des deffauts qui se raportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous « écrivons différemment ce que nous exécutons... Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suite « par dégrez conjoints et, cependant, nous les marquons égales (2). »

Alors il faudrait exécuter de la manière suivante, que le doigté de Couperin semble un peu indiquer, pour donner de l'appui aux *notes qui supposent la vraye harmonie :*



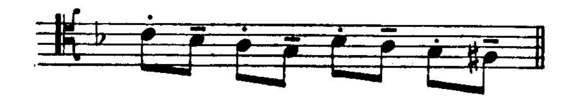
En admettant cette exécution, il faudra la réserver *seulement* pour ce cas spécial de *coulés dont les points marquent que la seconde note de chaque temps doit être plus appuyée.* Par contre, je ferai remarquer la contradiction entre l'exemple donné par Couperin dans sa *table des agrémens du* 1er *Livre et* celui des *Silvains* où la *deuxième note ne porte pas de point.*

---

(1) François Couperin : *L'art de toucher le Clavecin.*
(2) *id.* *id.*

C'est encore un cas où le goût de l'exécutant, tout en donnant l'appui nécessaire à la seconde note, devra éviter d'*exagérer* la courte valeur de la première note.

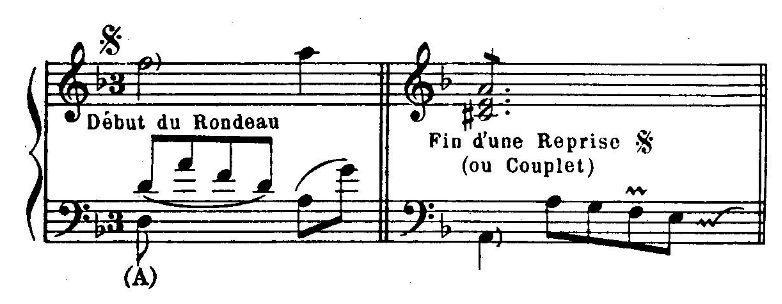
J'ai joué ce passage au clavecin, et la meilleure interprétation est celle que je traduis ci-dessous en notation moderne et qui se pratique parfaitement bien sur le clavecin avec les doigtés de Couperin.



§ II. — *Guidons.*

« Les *Guidons* mis à la fin d'une *reprise* pour recommencer un *rondeau* doivent être substitués à la « note même ou à la pause qui sert de commencement à ce rondeau. On en conforme la valeur au besoin « qu'on a de la main qui les touche pour exécuter ce qui vient ensuite, et l'autre main supplée au défaut « de celle-là dans le cas où on ne peut mieux faire (1). »

Rameau : *Les Tendres Plaintes.*



Exécution.



L'auteur a pris soin de marquer par une croche (A) la note représentée par le guidon de la reprise Cette croche ne doit pas être jouée au début du morceau.

(1) Rameau : *Pièces de Clavecin en Concerts;* Avis pour le Clavecin.

§ III. — *Coups de Canon.*



Ce signe étrange ne se rencontre que dans quelques compositions des clavecinistes. Nous ajouterons que cet artifice, d'un goût douteux, n'est pas employé par les grands maîtres.

Dandrieu l'emploie dans la pièce *les Caractères de la guerre* et donne les indications suivantes :

« Dans le morceau que j'apéle la *Charge*, il y a plusieurs endroits nommés *coups de canon* et marqués « seulement par quatre notes formant un accord parfait. Mais pour mieux exprimer le bruit du canon, « au lieu de ces quatre notes, on pourra fraper autant de fois du plat et de toute la longueur de la main « les notes les plus basses du clavier. »

Dans le *Combat naval d'une frégate contre plusieurs croiseurs ennemis* (divertissement pour le clavecin), *combat dans lequel on exprime par l'harmonie le bruit des armes, du canon, les cris des blessés, les pleintes des prisonniers à fond de cale et l'allégresse des vainqueurs, célébrée par une Fête Marine et dédié à son Altesse Royale Mgr le duc d'Angoulême grand Prieur de France, par Michel Corrette, chevalier de l'ordre du Saint-Esprit, organiste de S. A. R.*, l'auteur indique qu'à certains endroits désignés par lui il faut frapper toutes les touches du bas du plat de la main pour imiter le coup du canon de 24 livres de balles.

Foucquet, dans sa *Méthode*, donne des indications analogues pour sa pièce les *Caractères de la Paix*

TABLES DES SIGNES ET AGRÉMENTS

EMPLOYÉS PAR LES CLAVECINISTES FRANÇAIS DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

---

§ I. — *Table des Auteurs.*

1° Ces tables figurent dans les œuvres mentionnées.

2° Nous avons respecté les groupes de notes dont les valeurs ne sont pas exactes.

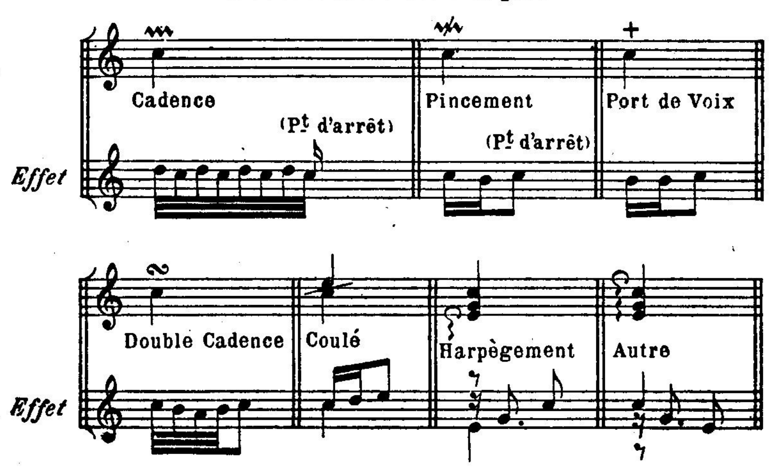
3° Le *point d'arrêt* n'est pas toujours indiqué dans ces tables pour le *tremblement*, le *tremblement appuyé*, le *tremblement lié*, le *pincé*, le *port de voix et pincé*.

Cela tient à ce que l'auteur ne pouvait fixer le nombre de battements, qui restait proportionné à l'habileté de l'exécutant; mais le point d'arrêt était *chose convenue*. Néanmoins je l'indique où il est nécessaire.

JACQUES CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES

1er Livre de Pièces de Clavessin (1670).

Démonstration des marques.

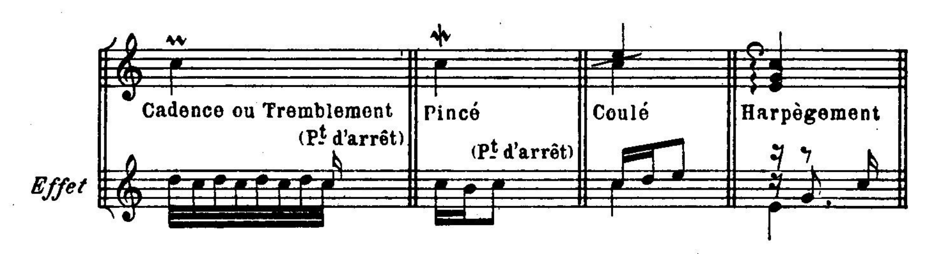


NICOLAS LE BÈGUE

Organiste du Roy et de Saint Médericq. (1630-1702).

1er Livre de Pièces de Clavessin (1675).

Démonstration des marques.



JEAN-HENRY D'ANGLEBERT

Ordinaire de la Musique de la chambre du Roy.

Pièces de Clavecin (1689).

Marques des agrémens et leur signification.



(1) Lire : *Idem à une notte seule.*

Gaspard LE ROUX

Pièces de Clavessin avec la manière de les jouer (1705).

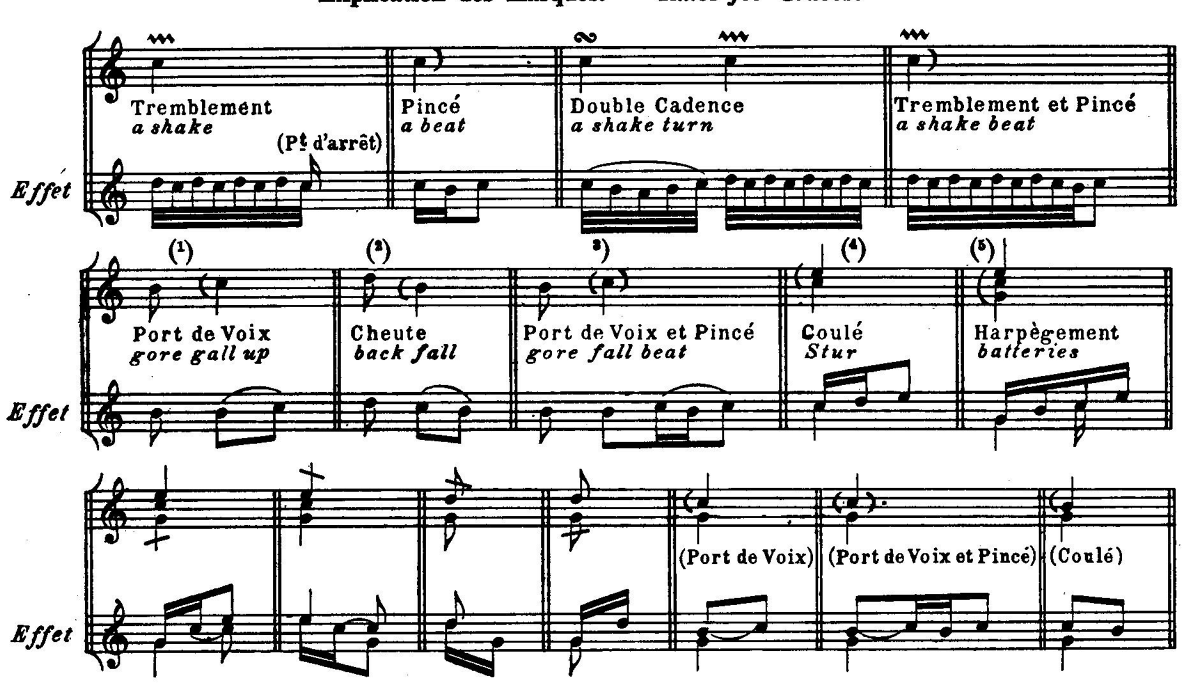
Marques des agrémens et leurs significations.



DIEUPART (vers 1700-1710)

Six Suittes de Clavessin.

Explication des marques. — *Rules for Graces.*



(1) Lire : *Forefall up.*
(2) Lire : *Backfall.*
(3) Lire : *Forefall beat.*
(4) Lire : *Slur.*
(5) Lire : *Battery.*

François COUPERIN (1668-1733)

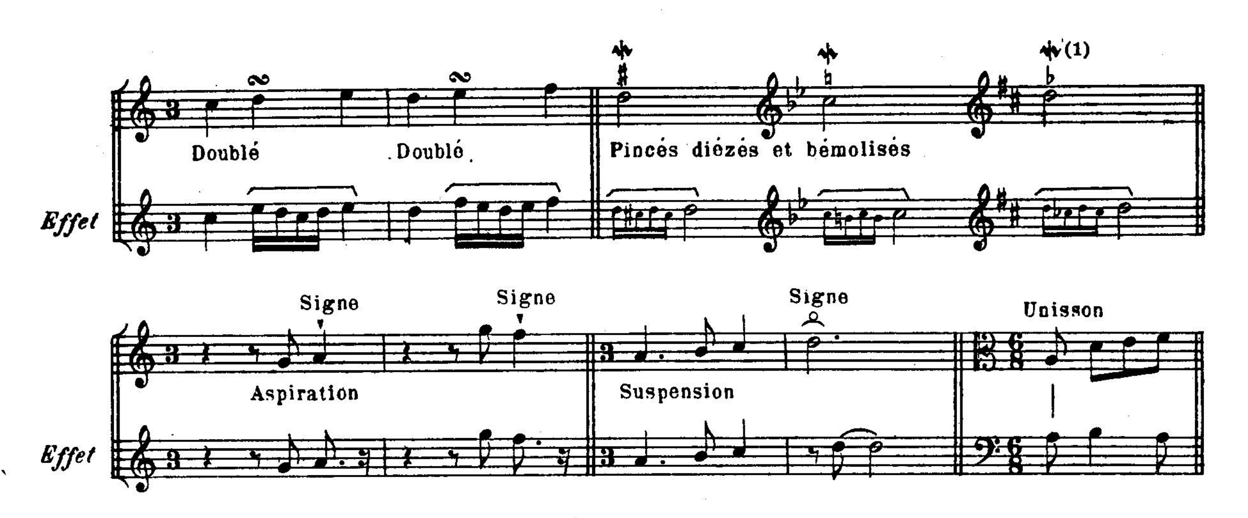
Organiste de la Chapelle du Roy.

1er Livre de Pièces de Clavecin (1713).

Explication des agrémens et des signes.



(1) Couperin ne donne pas de traduction mais je l'établis d'après le texte et entre parenthèse.

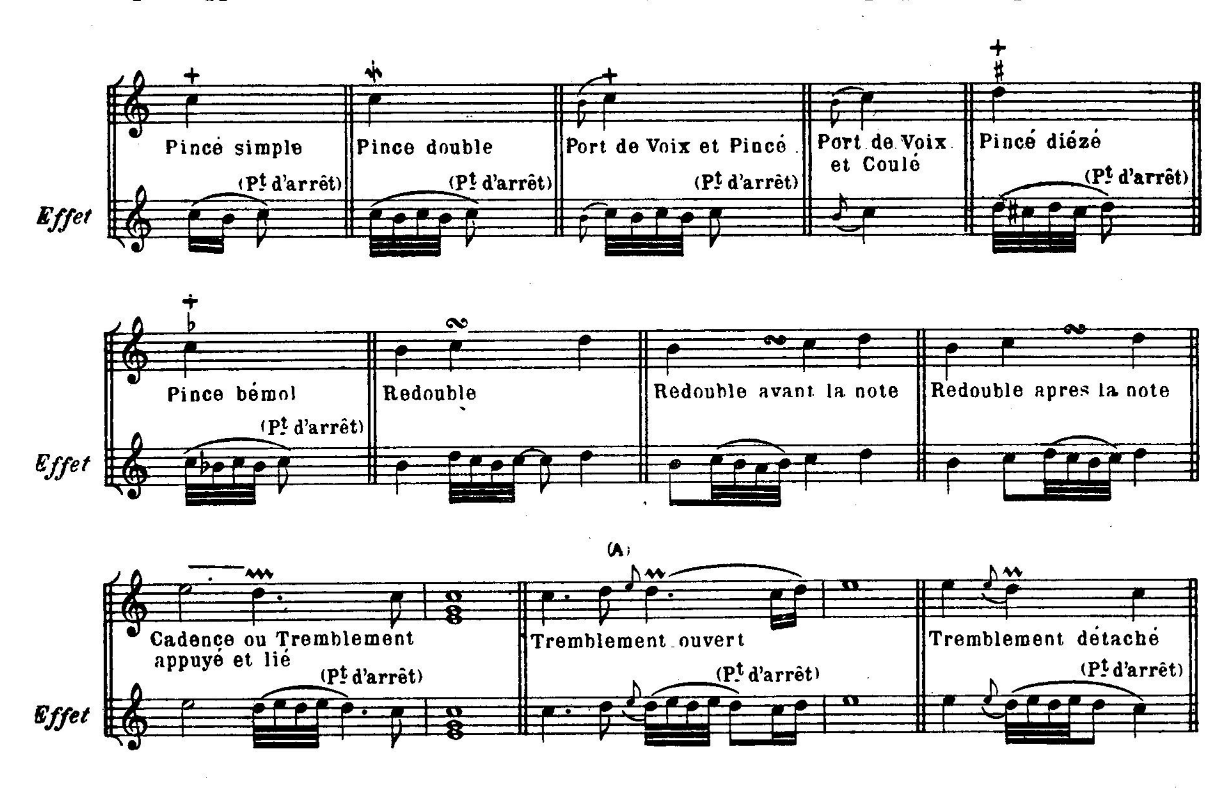


« Cette barre | marque que lorsqu'il se rencontre que la même notte est escritte dans la main droite « et dans la main gauche (ce qui suppose un unissson), il faut que l'une et l'autre mains touchent la notte « comme cy-dessus. »

FOUCQUET

Organiste de l'Église Saint-Eustache, Saint-Honoré et de l'Abbaye Royale de Saint-Victor.

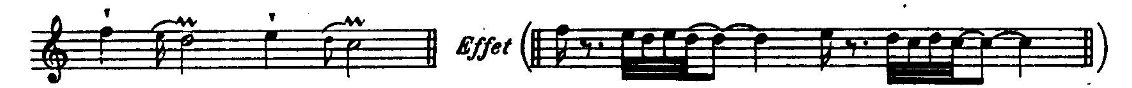
Méthodes pour apprendre la manière de se servir des agrémens utiles à la propreté des pièces de clavecin.



(1) Le bécarre est employé lorsque l'armature est en bémols. Au contraire le bémol remplace le bécarre lorsque l'armure est en dièses.

(A) « J'ai jugé à propos de marquer dans mes pièces à chaque cadence la note qui la prépare par une « petite croche, pour ne pas laisser le choix aux personnes qui ne sont point assez avancées dans le clavecin « et de les préparer lorsqu'elles doivent être liées par les notes qui les précèdent (1). »

Cadence ou Tremblement jeté.



« *Cadence* ou *Tremblement jeté,* je le marque par une petite note double croche afin qu'elle ne soit « point appuiée, mais toujours préparée de la note d'au-dessus. »

(Ce tremblement est ainsi appelé à cause de la note aspirée qui le précède et produit bien l'effet voulu : le tremblement est séparé. Nous donnons la traduction entre parenthèses.)

Tremblement diézé (Pt d'arrêt) | Trembt bémolisé (Pt d'arrêt) | Cadence et Redoublé (Pt d'arrêt) | Pincé et Redoublé (Pt d'arrêt)
Effet

Suspension | Aspiration | Pincé aspiré | Cadencé aspiré | Cadencé suspendu (Pt d'arrêt) | Pincé suspendu (Pt d'arrêt)
Effet

Harpègement en montant | id. en descendant | Accent | Tierce coulée en montant
Effet

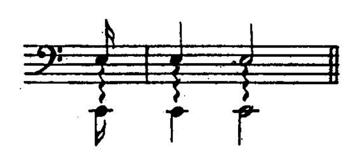
Tierce coulée en descendant | Liaison en descendant | Liaison en montant | Coulé
Effet

---

(1) Il ne faut donc pas assimiler cette notation du *tremblement ordinaire* et *spéciale* à FOUCQUET à celle qui est employée par certains auteurs pour le *tremblement appuyé* (voir chapitre I, § II), mais considérer cette petite note comme la preuve irréfutable que le tremblement doit toujours commencer par la note supérieure. Donc cette petite note doit avoir la même valeur que les battements.



« Coulés dont les points marquent que la seconde « note de chaque temps doit être plus appuiées que la pre- « mière. »



« La barre qui serpente d'une note à l'autre signifie qu'il faut toucher « toutes les notes à la fois qui se trouvent dans l'intervalle des deux notes, « dièzes ou bémols indifféremment, pour imiter les *Coups de Canon.* »

J. Ph. RAMEAU (1683-1764)

Organiste des RR. PP. Jésuites de la rue Saint-Jacques et des RR. PP. de la Mercy.

1er *Livre de Pièces de Clavecin* (1706).

Table des agrémens.

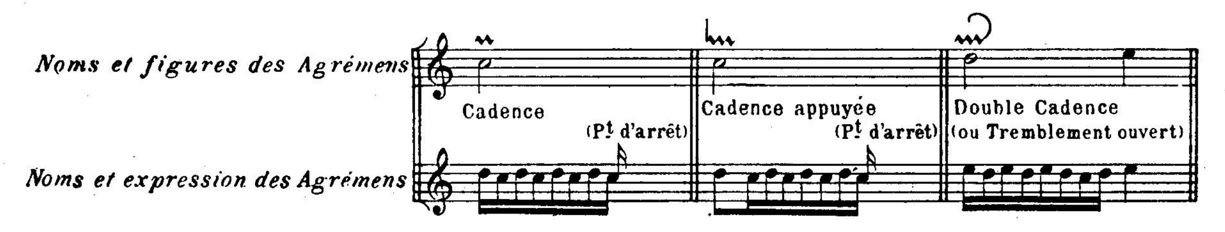


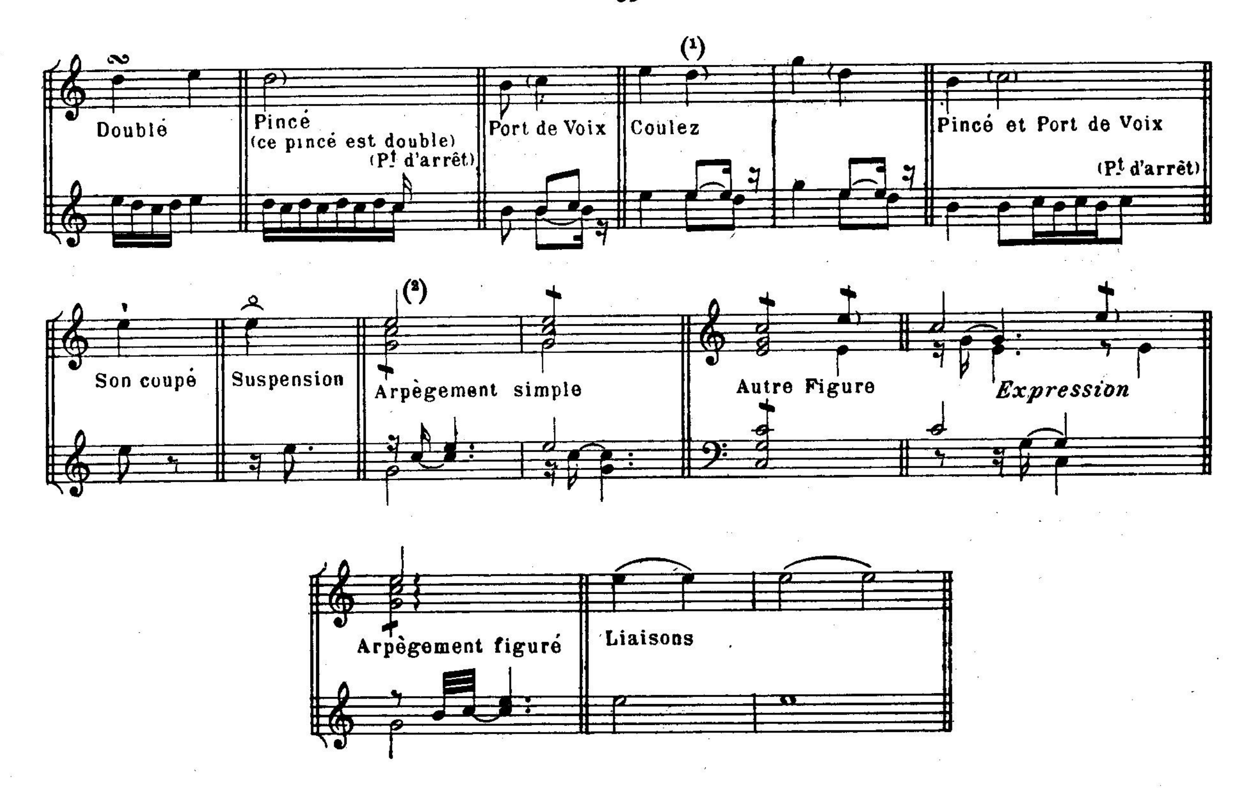
J.-Ph. RAMEAU (1683-1764)

Piéces de Clavessin avec une méthode pour la méchanique des doigts (1724).

Réimpression de 1731 *avec une table des Agrémens.*

Table pour les agrémens.





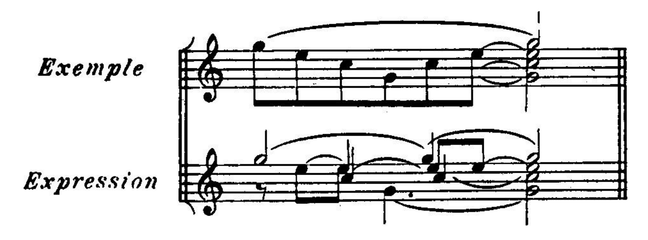


« Une liaison qui embrasse deux nottes différentes comme :
« marque qu'il ne faut pas lever le doigt de dessus la première
« qu'après avoir touché la seconde. »

« La notte liée à celle qui porte une cadence ou un pincé sert de commencement à chacun de ces « agrémens. »



« Une liaison qui embrasse plusieurs nottes marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison « à l'autre, à mesure qu'on les touche. »



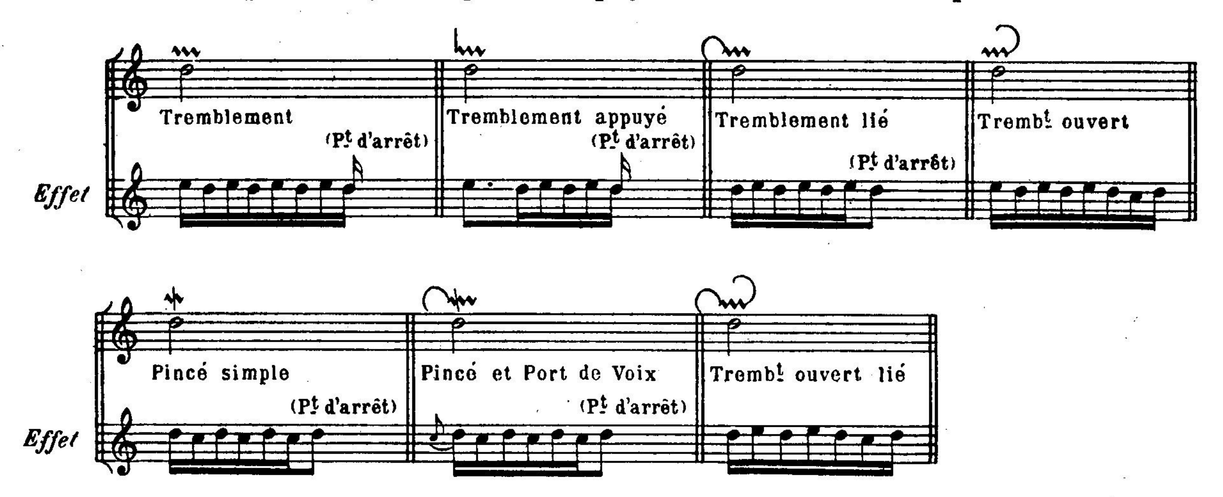
(1) Lire le signe *à gauche* du ré.
(2) Lire la barre *ascendante*.

François DANDRIEU (1684-1740)

Maître de Musique de la chapelle du Roy.

Pièces de Clavecin (1724).

Exemples des signes d'agrémens employés dans ce livre et leur expression.



D'AGINCOUR (1684-1757 ?)

Organiste de la Chapelle du Roy, de l'Église Métropolite de Rouen, Primatiale de Normandie et de l'Abbaye Royale de Saint-Oüen.

Pièces de Clavecin (1733).

« Je n'ay rien changé aux agrémens ny à la manière de toucher de celle que Mr. Couperin a si bien « désignée et caractérisée et dont presque toutes les personnes de l'Art font usage. Je peux même dire « que nous lui devons tous sçavoir un gré infini des peines qu'il s'est données d'en faire la recherche. « Il m'a paru inutille d'en donner ici d'autres éclaircissements. »

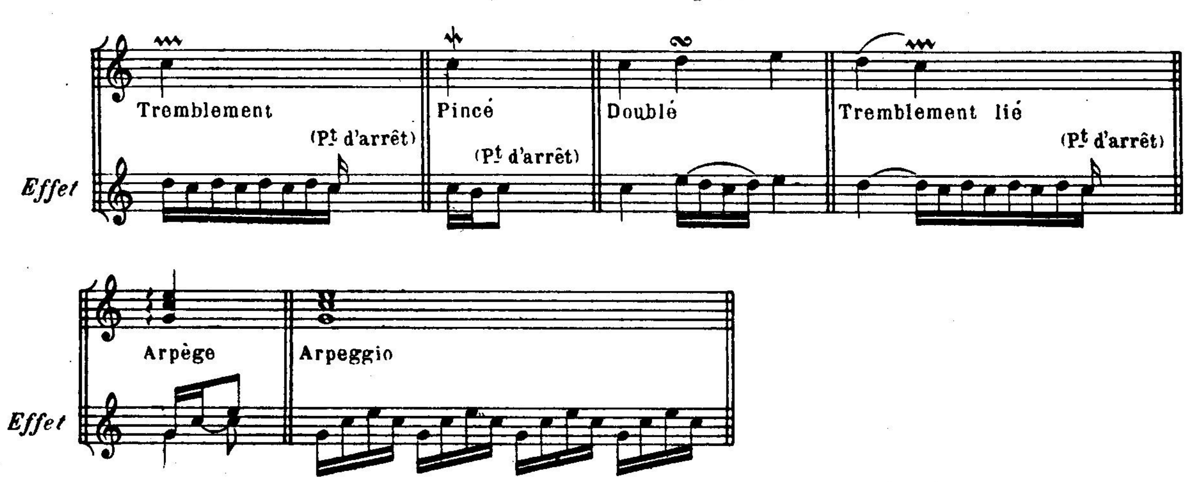
(Préface des *Pièces de clavecin.*)

Michel CORRETTE

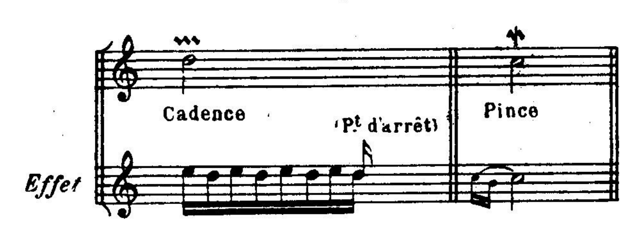
Organiste des RR. PP. Jésuites de la rue Saint-Antoine.

1er *Livre de Pièces de Clavecin* (1735).

Explication des marques.



Idem : *Nouveau Livre de Noëls pour le Clavecin ou l'Orgue.*



NICOLAS-PANCRACE ROYER (1700-1765)

Ordinaire de la Musique du Roy et Maître de Musique des enfants de France.

Pièces de Clavecin (1746).

« Je n'ai rien changé aux caractères qui marquent les *Pincés*); les *Cadences* ~~; et les *Suspen-* « *sions* . »

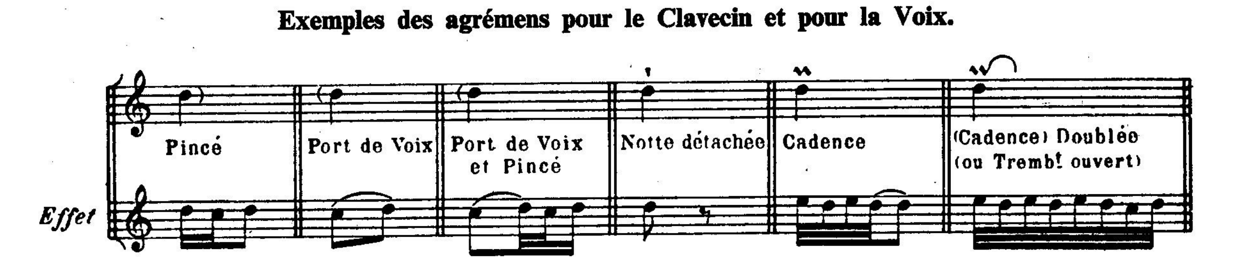
MONDONVILLE (JEAN-JOSEPH CASSANEA DE) (1711-1772) (1)

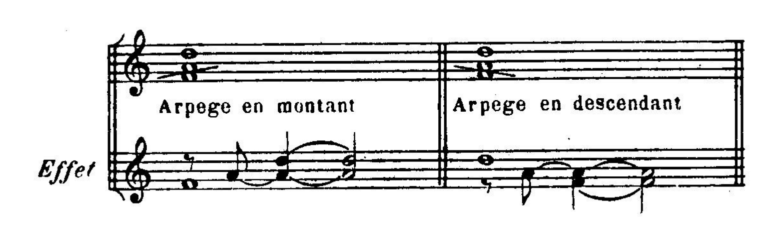
Maître de Musique de la Chapelle du Roy.

Pièces de Clavecin avec Voix ou Violon.

ŒUVRE V

Exemples des agrémens pour le Clavecin et pour la Voix.





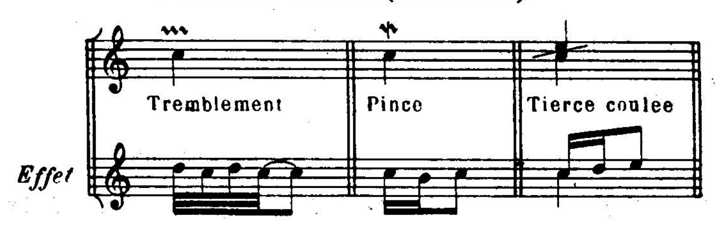
(1) MONDONVILLE ne donne pas la réalisation des agréments, en conséquence j'ai dû l'ajouter.

§ II. — *Tables reconstituées.*

Louis COUPERIN (vers 1626-1661)

Organiste de Saint-Gervais.

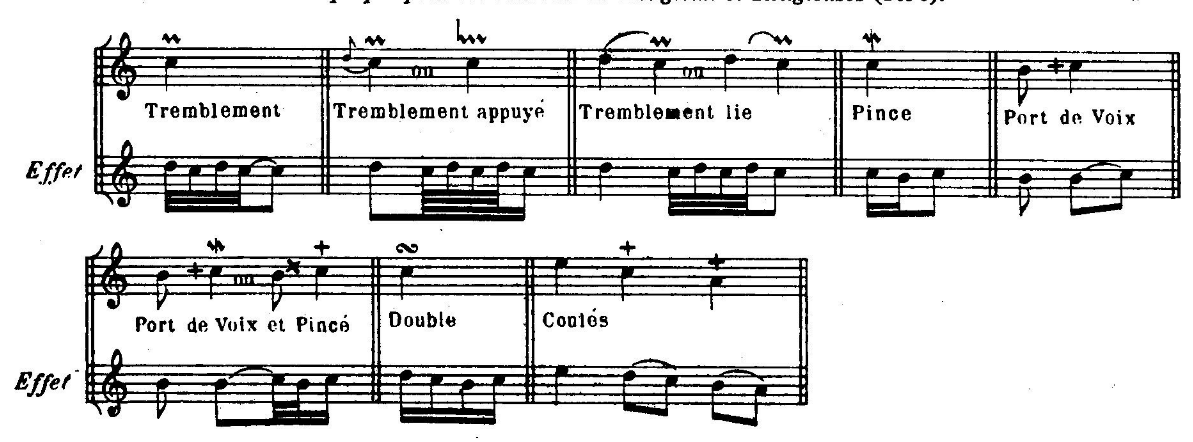
***Pièces de Clavecin* (manuscrites).**



François COUPERIN, Sieur de Crouilly (Vers 1631 Vers 1701)

Organiste de Saint-Gervais.

***Pièces d'orgue consistant en deux Messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles, l'autre propre pour les couvents de Religieux et Religieuses* (1690).**



Louis MARCHAND (1669-1732)

Organiste de l'Église Saint-Benoît, des RR. PP. Jésuites de la rue Saint-Jacques et du grand Couvent des RR. PP. Cordeliers.

***Pièces de Clavecin* (1702).**



L.-N. CLÉRAMBAULT (1676-1749)

Organiste du Roy, de sa Royale Maison de Saint-Louis, Saint-Cir et de Saint-Sulpice.

1er *Livre des Pièces de Clavecin* (1704).



Claude-Élisabeth JACQUET DE LA GUERRE (1669-1720)

Pièces de Clavecin (1707).



N. SIRET

Organiste de l'Église cathédralle et de Saint-Jean de Troyes.

Premier Livre de Pièces de Clavecin (sans date).

Second Livre de Pièces de Clavecin (1719).

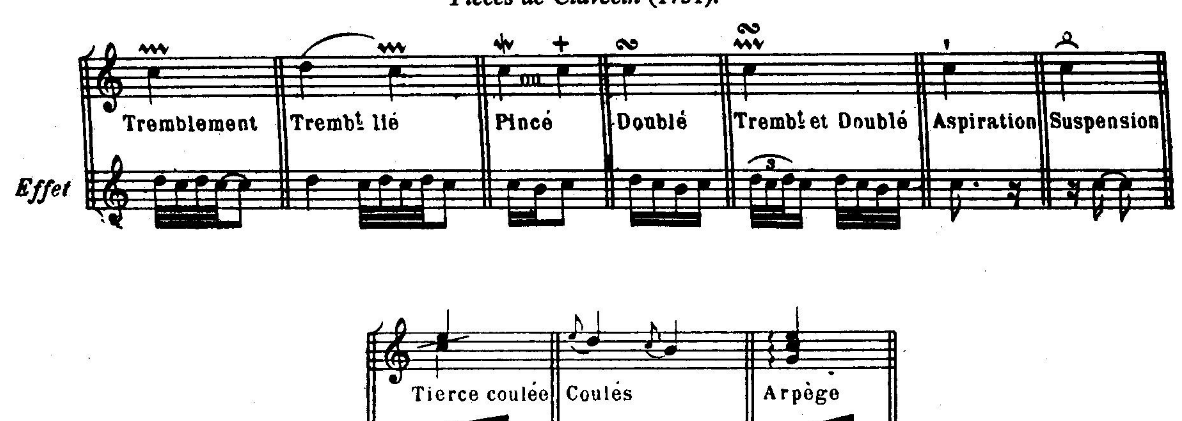


Antoine DORNEL (1695-1765)

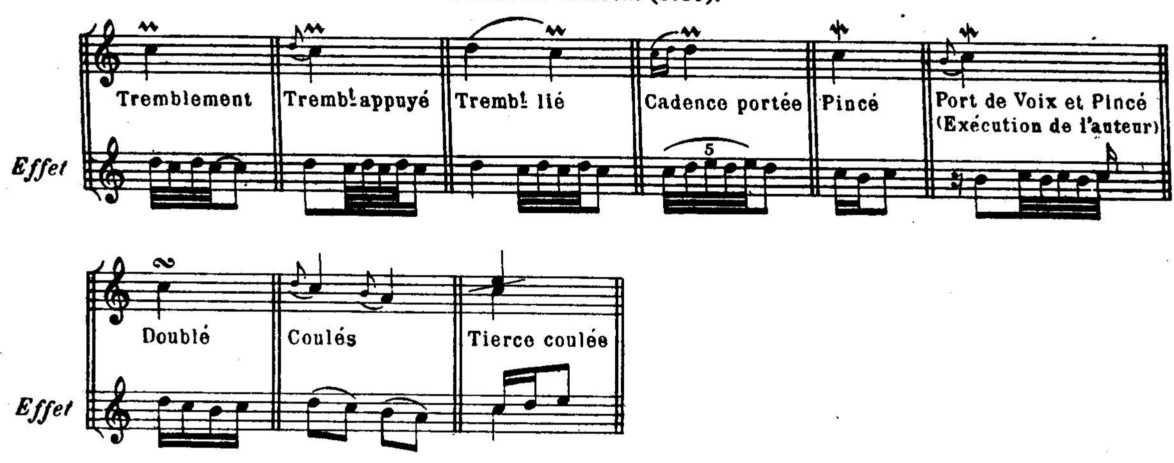
Maître de Musique du Roy pour son Académie Françoise et Organiste de Sainte-Geneviève.

Pièces de Clavecin (1731).



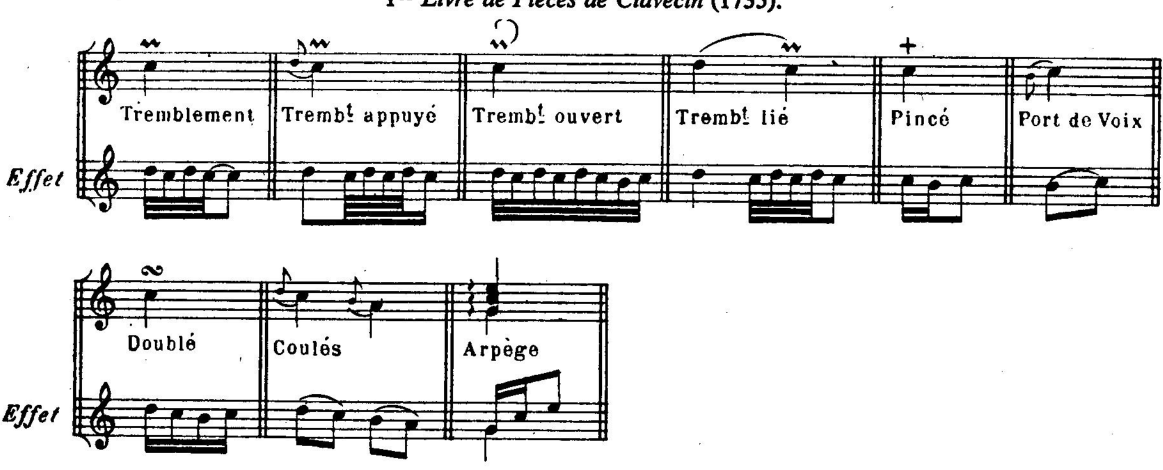


LOUIS-CLAUDE DAQUIN (1694-1772)
Organiste de Saint-Paul, du Petit Saint-Antoine et des Cordeliers.
Pièces de Clavecin (1735).



DE MARS, LE CADET
Organiste de l'Église Cathédrale de Vannes.
1er *Livre de Pièces de Clavecin* (1735).



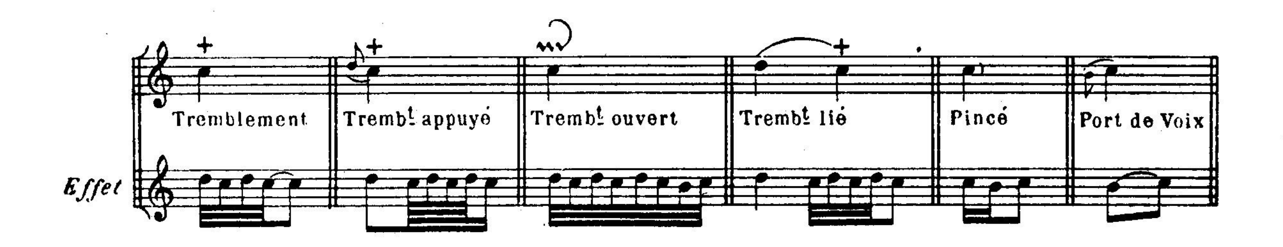


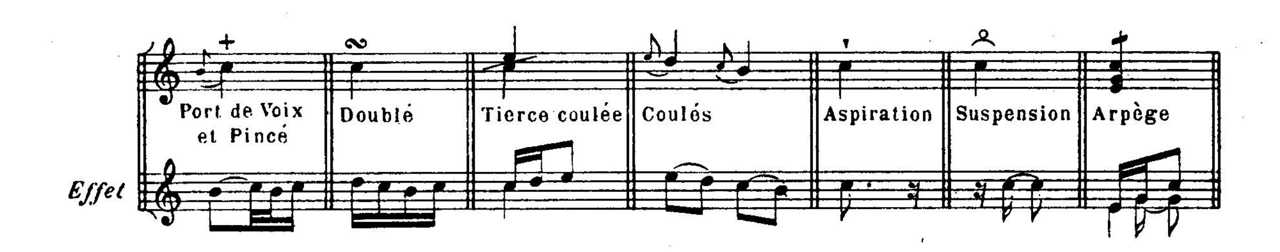
DUFOUR
Organiste de Saint-Jean en Grève et de Saint-Laurent.
Pièces de Clavecin. Œuvre I.



DU PHLY (1716-1780)

Pièces de Clavecin.

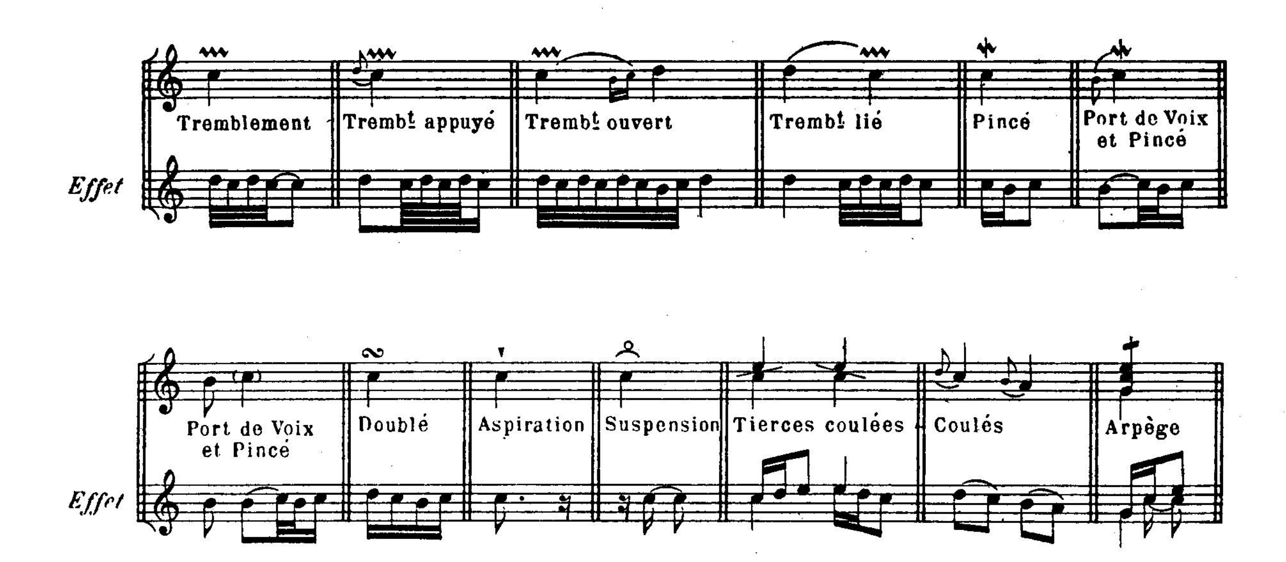




Armand-Louis COUPERIN (1715-1789)

Organiste de Saint-Gervais.

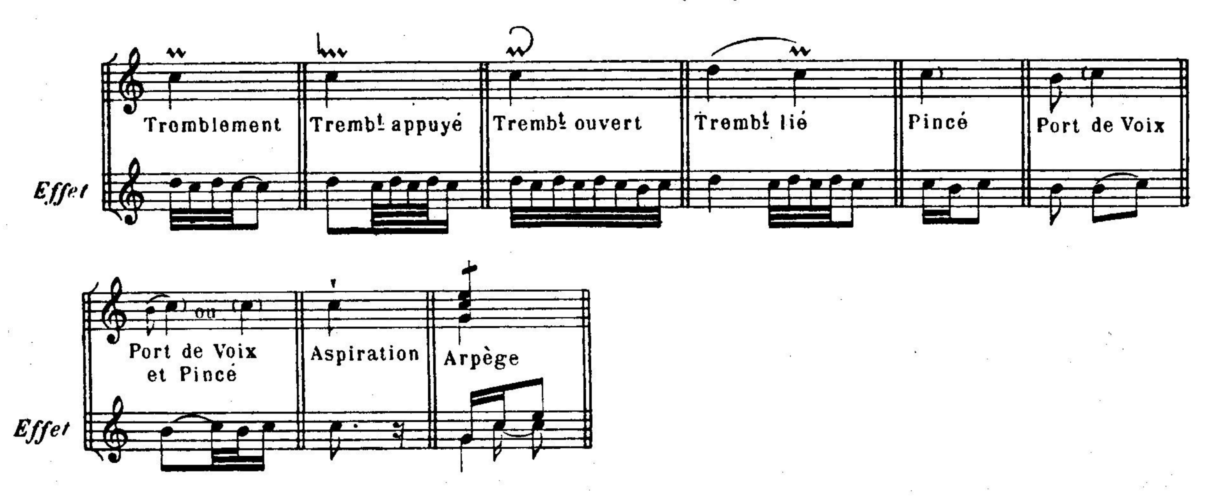
Pièces de Clavecin.



BALBASTRE (1729-1799)

Organiste de l'Église Paroissiale Saint-Roch, du Concert spirituel et Maître de Clavecin de l'Abbaïe Roïalle de Panthémont.

Pièces de Clavecin (1759).



BARRIÈRE

Sonates pour le Clavecin.

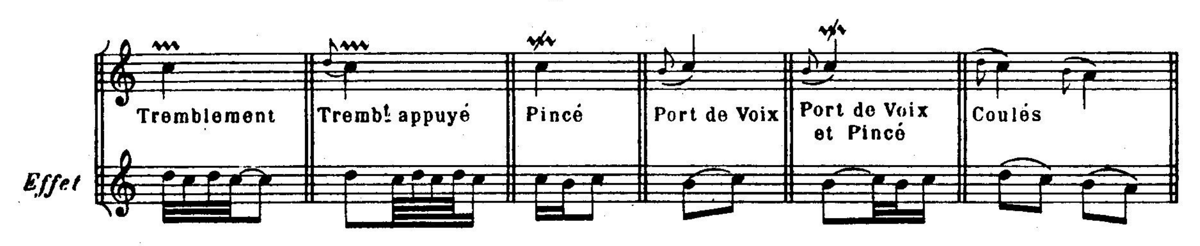


TABLE DES SIGNES

Pages.

RÉPERTOIRE DES NOMS D'AUTEURS (1)

(1) Les chiffres en caractères *gras* indiquent les pages des *Table des Auteurs* ou des *Tables reconstituées.*

TABLE

1476-1964 — Imprimerie-Reliure Mame, Tours.

MUSIQUE DE CHAMBRE
et SOLI avec Orchestre

Compositeur	Œuvre	
Bach J.-Ch.	1[er] Mouvement du Concerto *pour Flûte et Orchestre à cordes (P. Ruyssen)*	
	Orchestre complet	*FL*
	Parties	*AA*
	Flûte et Piano	*CH*
Bréval J.-B.	1[er] Concerto en Sol (G) *pour Violoncelle et Orchestre Htb., 2 Cl., 2 Cors et cordes* Révision L.-R. Feuillard – Orchestration M. Peyssies	
	Orchestre complet	*KA*
	Partie supplémentaire	*AA*
	Le même pour Violoncelle et Piano	*FC*
	2[e] Concerto en Ré (D) *pour Violoncelle et Orchestre* Révision L.-R. Feuillard – Orchestration M. Peyssies	
	Orchestre complet	*KA*
	Partie supplémentaire	*AA*
	Le même pour Violoncelle et Piano	*FC*
Couperin Fr.	Les Goûts réunis ou Nouveaux Concerts *pour toutes les sortes d'instruments* Orchestration F. Oubradous	
	1[er] Concert – *Hautbois, Clarinette, Basson, Cordes ou Violon, Alto, Violoncelle et Cordes*	
	Partition (in-16)	*CH*
	Orchestre complet	*MP*
	Parties	*AA*
	Les mêmes avec Piano	*KA*
	6[e] Concert – *Flûte et Cordes et Clavecin ad lib.*	
	Partition	*NS*
	Orchestre complet	*NS*
	Parties	*AC*
	Clavecin (ou Piano)	*CL*
	Le même Flûte et Piano	*FL*
	8[e] Concert « Dans le goût théâtral » *Cordes, 2 Fl., Htb., 3 Trp., Basson et Timbales, et Clavecin (ou Piano) ad lib.*	
	Partition	*RT*
	Orchestre complet	*RT*
	Parties	*BS*
	10[e] Concert *2 Fl., Cor anglais, Trp., Basson et Clavecin (ou Piano) ad lib.*	*MF*
Darcieux F.	Les chefs-d'œuvre de la musique *Cordes, Fl., Htb., Cl., Basson, Trp., Trb., Timbales et Piano conducteur*	
	N° 1 Couperin – Tendre Nanette	
	2 Scarlatti – Canzone	
	3 Haydn – La vie est un rêve	
	4 Martini – Les moutons, gavotte	
	5 Schumann – Berceuse	
	Chaque n° Orchestre complet	*BH*
	— Parties	*H*
	— Quintette Cordes et Piano	*AX*
	— Piano, Violon et Violoncelle	*AP*
Dautremer	Concertino pour Violoncelle et Orchestre *Violons, Alto, Violoncelle, C.B., Trp. ut, Saxo alto, Batterie*	
	Orchestre complet	*KP*
	Parties	*AA*
	Le même Violoncelle et Piano	*FX*
Depelsenaire J.-M.	Concerto grosso en Mi mineur *pour Flûte, Hautbois, Clarinettes, Cordes et Piano*	
	Complet	
	Piano partition	
	Partie supplémentaire	
	Le même : Flûte, Hautbois, Clarinette et Piano	
Feuillard L.-R.	Les Petits Concerts de Chambre. Collection de morceaux classiques et nouveaux présentés en trio Piano, Violon et Violoncelle.	
	1[re] Livraison : G. Grétry : Cantilène – Couperin : Petit Cheval – Lulli : Largo – J.-J. Rousseau : Rêverie – Mozart : Romance – F. Haendel : Fuguette.	
	2[e] Livraison : Schumann : Allegro – Couperin : Sœur Monique – Clément : Andante – Haydn : Romance – Mozart : Valse – Wébert : Marche.	
	3[e] Livraison : Beethoven : Bagatelle – Rameau : Menuet et Rondeau – Bach : Petit Prélude – Haendel : Bourrée – Mendelssohn : Lied – Schumann : Petit Canon.	
	4[e] Livraison : Scarlatti : Sonate en Fa majeur – Beethoven : Variations en Sol majeur – Chopin : Prélude en Mi mineur, Mazurka en Mi mineur, Prélude en Si mineur, Mazurka en Si mineur.	
	5[e] Livraison : 6 pièces originales de J.-R. Quignard : Schubert et les petits écoliers – Lulli chez Mlle de Montpensier – Mozart et les Pages de la Reine – Schumann dans les salons de ses parents – Haydn et l'apprenti forgeron – Bach (Grand-Père Bach).	
	Chaque livraison	*CH*
Haendel	Sonate pour 2 Violoncelles et Orchestre à cordes Orchestration L.-R. Feuillard et P. Tortelier	
	Partition (in-16)	*FX*
	Orchestre complet	*CX*
	Parties	*AA*
	La même 2 Violoncelles et Piano	*FC*
D'Hervelois Caix	2[e] Suite pour Violoncelle et Orchestre *2 Htb., 2 Cl., 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trp., Harpe, Tambourins et cordes* Orchestration Ph. Gaubert Arrangement L.-R. Feuillard	
	Partition	*NK*
	Orchestre	*NK*
	Parties	*AA*
	La même Violoncelle et Piano	*FC*
Quignard L.	Le Petit Symphoniste Pièces caractéristiques et faciles pour Orchestre réduit : *Cordes, Fl., Htb., Cl., Accessoires et Piano conducteur :* Prélude et danse bretonne – Rêve d'enfant – Meunier tu dors – Petite pastorale (O vert sapin et Calme nuit) – Do do l'enfant do – Marche miniature	
	Orchestre complet	*HA*
	Parties	*T*
	Piano conducteur	*BW*
Ruyssen P.	Concerto pour 2 Violoncelles et Orchestre à cordes	
	Orchestre	*en location*
	Le même avec Piano	*MP*
Telemann G.	2 Concert pour Violon, Violoncelle et cordes *ou Flûte, Violoncelle et cordes ou Flûte, Hautbois et cordes*	
	Orchestre	*FP*
	Parties	*AA*
	Les mêmes avec Piano	*FC*
Veracini F.	Concerto – Révision et orchestration P. Ruyssen *pour Violon principal et Orchestre à cordes*	
	Orchestre	*FP*
	Parties	*AA*
	Le même Violon et Piano	*CH*

POUR L'INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE ANCIENNE

TRAITÉ DES SIGNES ET AGRÉMENTS

employés par les clavenistes français des 17[e] et 18[e] siècles

par Paul BRUNOLD

préface de Maurice Emmanuel

Prix *NS*